પરંપરાગત ભારતીય નાટ્યરંગ

બહુવિધ પ્રવાહો

ભારત-ભૂમિ અને લોકો

પરંપરાગત ભારતીય નાટ્યરંગ

બહુવિધ પ્રવાહો

કપિલા વાત્સ્યાયન

અનુવાદિકા

પ્રકૃતિ કશ્યપ



નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઇન્ડિયા

ISBN 81-237-1780-6

1996 (*શક 1918*)

Traditional Indian Theatre : Multiple Streams (*Gujarati*)

રૂ. 75.00

પ્રકાશક : નિયામક, નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઇન્ડિયા, એ-5, ગ્રીન પાર્ક, નવી દિલ્હી-110016

નાટ્યકલાના આધુનિક
સમીક્ષક-વિદ્વાન
ડૉ. વી. રાઘવનના
સ્મરણાર્થે

અનુક્રમણિકા

ચિત્ર-સૂચિ

શ્વેત-શ્યામ ચિત્રો

19. રામનગરમાં હનુમાન (રામલીલા : રામાયણ)
20. રામનગરની રામલીલામાં રામ
21. રામ-લક્ષ્મણ (રામનગર રામલીલા)
22. રાસલીલા : કૃષ્ણ
23. લીલા નાટકમાં કૃષ્ણ : માખણચોર
24. સજાવટગૃહમાં યાત્રાની તૈયારી
25. રાજસ્થાનના ખ્યાલમાં એક હાસ્ય દૃશ્ય
26. (અ), (બ) અને (સ) તમાશા

રંગીન ચિત્રો

1. કુટિયટ્ટમમાં હનુમાન
2. સેરાઇકલા છઉમાં એક શિકારી
3. યક્ષગાનનાં મહાન પાત્રો
4. પુરુલિયા છઉમાં રામ
5. પુરુલિયા છઉમાં કિરાત

આમુખ અને આભારોક્તિ

મારા 'ક્લાસીકલ ઈન્ડિયન ડાન્સઈન લિટરેચર એન્ડ ધ આર્ટર્સ' પુસ્તકમાં ભારતીય નાટયકલાના પરસ્પર સંબંધ અગ્યારમી સદી સુધીનો ઈતિહાસ તપાસ્યો છે. તે પછી 'ટ્રેડિશન્સ ઓફ ફોક ડાન્સ' પ્રકાશિત થયું. તેમાં આદિજાતીય અને ગ્રામ્ય સ્તરે આજે જે પરંપરાઓ ટકી રહી છે. તેનું સમકાલીન સ્થળીય દશ્ય રજુ કરવામાં આવ્યું. પણ દસમી થી ઓગણીસમી સદી સુધીનો, ભારતના દરેક ભાગને આવરી લેતો વિસ્તૃત ભારતીય ઈતિહાસ તો વણ ખેડ્યો જ રહયો. આથી એક અર્થપૂર્ણ સંરચના માટે આ બે કાળના અંતરાલને જોડતો સેતું આવશ્યક હતો. પ્રાદેશિક ભાષાઓ અને સાહિત્યનો ઉદભવ તેમજ બીજી બાજુએ અચંબો પમાડે તેવી દશ્ય અને નાટયકલાઓના બાહુલ્યના અધ્યયનનું કામ પડકારરૂપ હતું. સંસ્કૃત ભાષાએ બક્ષેલી એકતા અને અખિલ ભારતીય પરંપરાએ દંગ કરી કે તેટલી વિવિધ પ્રણાલીઓને જન્મ આપ્યો, ભૂલથી આ વિવિધતા વિખંડત અને વિજાતીયતા તરીકે ઘણીવાર જોવાઈ. તેમ છતાં, મધ્યકાલીન સાહિત્ય અને અનેક હાલમાં અસ્તિત્વ ધરાવતા પ્રકારોનાં પરીક્ષણો, આ ઘટનાનું અન્વેષણ અનિવાર્ય બનાવ્યું છે, ખાસ તો, આ કાળને ભારતીય નાટય તેમજ દશ્ય કલાઓને કુખ્યાત અંધકાર યુગમાં મૂલવી તેની ઉપેક્ષા કરાઈ છે. તેથી તેનો અભ્યાસ આવશ્યક છે. આવું કાર્યની પરિયોજનામાં જ પરિપૂર્ણ રીતે પાર પડી શકે.

અલબત્ત, એકલે હાથે આ કાર્ય કરવામાં ઘણા અવરોધો નડે તેમ છે. છતાં મને લાગ્યું કે સ્થાન અને કાળના અર્થમાં તેનું સાધારણ માળખું આપવું જરૂરી છે. જેથી દેખીતી રીતે વિજાતીય લાગતા પ્રકારોના વિકાસની રૂપરેખા, તેમજ તેમની આંતરિક એકતા પારખી શકાય. આ પુસ્તક કેટલાક મિત્રોનાં આકર્ષક અને સતત નિવેદન સિવાય તો લખાયું જ ન હોત. આ ક્ષેત્રમાં જેમ જેમ શોધ કરતી ગઈ તેમ તેમ મને વિશ્વાસ આવતો ગયો કે નાટ્યરંગોને કેવળ નૃત્ય કે સંગીતના સંદર્ભમાં જોવા કરતાં સમષ્ટિમાં જોવું જોઈએ. અને આ જ મારો મુખ્ય વિષય હતો. નાટ્યરંગને આ સંદર્ભમાં જોવાથી અત્યારની ચર્ચાનો તે કાળ પથદર્શક નીવડશે. અહી ઉચ્ચારિત અને ગેપ શબ્દ તેમજ 'ગતિક્રિયાને એક બીજાથી વેગળાં ન કરી શકાય. આ સર્વે તત્વોને અલગ તપાસવા તો લગભગ અશક્ય જ થઇ જશે. આ નાટ્યરંગમાં ચાર પ્રકારના અભિનય તેમજ 'નાટ્ય' અને 'લોક' એમ રજૂઆતના બે સ્તરોના સમાવેશને લીધે બહુવિધ માધ્યમોને અભિવ્યક્ત કરી શકે તેવું સંપૂર્ણ અનુભવ સમાન હતું. વળી મધ્યકાલીન ભારતની પ્રચુર સાહિત્યિક પ્રવૃત્યિક પ્રવૃત્તિને તપાસતાં મને પુરી ખાત્રી થઈ કે કહેવાતા લોક ગ્રામ્ય પ્રકારોન ઉદભવ જેટલો પ્રાદેશિક સાહિત્યમાં સાંપડે છે. તેટલા જ પુરાવાઓ અને અવશેષો મૌખિક પ્રણાલિઓમાં પણ ઉપલબ્ધ છે. અને આ સાધરણ રીતે 'પરંપરાગત' કે લોક પ્રકાર' તરીકે ઓળખાતા સમકાલીન નાટ્યરંગ પ્રકારોના ઊંડા અનુભવથી આ તારણ વધુ દઢ થયું. સાહિત્યક પુરાવાઓ અને વ્યક્તિગત ચર્ચાથી સ્પષ્ટ થયું કે સાહિત્ય અને મૌખિક પરંપરાઓને અલગ ન ગણતાં અન્યોન્ય સંબધીત માળખામાં જોવાં જોઈએ. ઉપર

છલ્લી નજરે ઇતિહાસ વિનાનાં કે પ્રાચીન કડીના આધાર વગરના, માત્ર ગ્રામીણ સમાજને લગતા પ્રકારો જ લાગતા હતા તેઓમાં મૂળ નાટ્યશાસ્ત્રની પરંપરાના નિયમો સચવાયેલા જણાયા. ભારતીય કલાત્મક પરંપરાઓના માન્ય સિદ્ધાંતોની ચકાસણી આવશ્યક થઇ ગઇ. એક તો નાટશાસ્ત્ર પોતે જ જે પ્રાદેશિક કે સ્થાનિક શૈલીઓનો સમાવેશ નથી કર્યો અને બીજું, આ અનેક પરંપરાઓ વાસ્તવમાં એક જ વૃક્ષના બહુવિધ પુષ્પો છે કે કેમ તેનું પરીક્ષણ કરવું. તે અન્વેષણના ફળ સ્વરૂપે આ પુસ્તક તૈયાર થયું. આ પ્રકારોનાં મૂળ શોધી, શૈલીઓનો ક્રમિક વિકાસ જાણવો એ જ મુખ્ય હેતુ છે.

સમકાલીન અભિવ્યક્તિને પ્રદેશના સાહિત્યિક તેમજ કલાત્મક ઇતિહાસના પૃષ્ઠપટના સંદર્ભમાં મૂલવાઇ છે.

સ્વાભાવિક રીતે, આ રજૂઆત તો દરેક પ્રકારનો સૂક્ષ્મતમ સ્તરે વૈયક્તિક ઊંડો અભ્યાસ કરવા માટેનું માત્ર પ્રારંભ બિંદુ છે. પ્રત્યેક પ્રકાર અને શૈલીના સંપૂર્ણ પુનર્નિર્માણનો પાયો રચવાનો જ હાલના અભ્યાસનો મૂળ હેતુ છે. સમજી શકાય છે કે આવા માત્ર પ્રારંભિક પ્રયત્નો પણ અનેક પ્રાદેશિક સાહિત્યો, લઘુચિત્ર શૈલીની વિવિધ પરંપરાઓ અને સમવર્ગી કલાઓના ક્ષેત્રમાં અનુપ્રસ્થાન માંગી લે છે. આખા જીવન કાળ દરમ્યાન સર્વે ભારતીય ભાષાઓ પર પ્રભુત્વ મેળવવાની કે મૂળ સ્રોતોને મૂલવવાની આશા તો કોઇક જ સેવી શકે. દૈવ યોગે અડધા ડઝનથી વધુ ભારતીય ભાષાને હું સમજી શકી છું. છતાં પરિસીમાં તો સ્પષ્ટ છે. તેથી જ ભાષાંતરો અને સહાયક સ્રોતની મર્યાદા જાણીતી હતી. છતાં તેમના પર આધાર રાખવો જરૂરી થઇ પડ્યો.

આ સાથે પ્રાદેશિક ભાષાઓ તેમજ સાહિત્યનો કળાનું ક્રમ વિશે વિવાદ પ્રવર્તે છે. તવારીખ માટે પણ મત પ્રવર્તે છે. કેટલાક સાહિત્યમાં કમ્બન જેવા પ્રધાન સીમાચિહ્નની તારીખમાં પણ વિભિન્ન મત પ્રવર્તે છે. આવી પદ્ધતિમાં તો પછી કાળાનું ક્રમ સ્થાપવાનો કે કોઇ ચોક્કસ સમયે તારવવાનો મૂળ હેતુ નથી પણ સાહિત્ય વિકાસની આછી રૂપરેખાને અનુસરવાનું છે. ભાષાવિદો, વિવેચકો કે ટીકાકારો કે પછી તે ભાષાઓના લેખકો દ્વારા સૂચવેલ કાળક્રમ પર આધાર રાખવા સિવાય છૂટકો નથી. સાહિત્ય અકાદમી દ્વારા પ્રકાશિત તેલુગુ, કન્નડ, મલયાલમ, બંગાળી અને ઓરિયા, ભાષાના ઇતિહાસો, આ વખતે ઘણાં ઉપયોગી થઇ પડ્યાં આ ઇતિહાસ ગ્રંથમાળાનાં લેખકો ઉપરાંત તેમજ ગુજરાતી ભાષા માટે ક.મા.મુન્શી અને એમ.આર.મઝુમદાર ની હું ઋણી છું. ભાઓના તેમજ તેનાં અન્ય સંબધિત પ્રકારોના ઐતિહાસિક વૃત્તાંત માટે ડૉ. મહેશ્વર નેઓગે આ ઉપરાંત આસમી કલાઓ વિશે અનેક રસપ્રદ પરિચર્ચા કરવાનો અવસર આપ્યો. ખ્યાલ ઇત્યાદિના વિસ્તૃત વૃતાંત માટે ડૉ. મહેન્દ્ર ભાણવતનાં કાર્યે વિપુલ સામગ્રી પૂરી પાડી.

પણ નાટ્યરંગ તો ઉપસ્થિત પ્રાયોગિક કલા છે. અને લેખિક શબ્દ પુરતું જ સીમિત નથી. તેનો અનુભવ અને પરિચર્ચા અનિવાર્ય છે. આ ક્ષેત્રે ભારતના જુદા જુદા વિભાગના વિદ્વાનો અને પંડિતોની હું આભારી છું, આ સર્વેમાં સ્વર્ગસ્થ ડૉ. વી.રાઘવન સૌથી અગ્રવર્તી છે. તેમના આગ્રહને લીધે, સૌ પ્રથમ, 1949 માં, હું મૈલ્લુકુર ગઇ. તેઓએ જ મને કુટિયટ્ટમ, યક્ષગાન અને ભાગવત મેળાનો પરિચય કરાવ્યો. તેમનું ઋણતો હું શબ્દમાં કદી વર્ણવી નહી શકું. શ્રી.ઇ. કૃષ્ણ આયૈરનો સહયોગ પણ મારો લક્ષમાં છે. પ્રો. કે એસ.કારંથ, ડૉ. માર્થા આશ્તોન અને ભાગવતાર ગોપાલ સાથે યક્ષગાન વિશેની ચર્ચા અત્યંત માહિતીપ્રદ અને લાભદાયી રહી. કુટિયટ્ટમમાં મણિમાધવ ચાકયાર અને રામ ચાક્યાર ઉપરાંત અન્ય શિક્ષકોએ મારી પ્રશ્નાવલિના ઉત્તર આપ્યા. કુંજુની રાજાના ગ્રંથ અને કલીફોર્ડ જોન્સ તેમજ બેટી જોન્સનાં કુટિયટ્ટમ ઉપરનાં લખાણોએ. આ શૈલી વિશે નવીન દૃષ્ટિ આપી છે. પણ સૌથી વધુ તો હું પોતે કેરાળામાં રહી તેનો અનુભવ અત્યંત ઉપયોગી નીવડ્યો. ત્યાં રોજ, રાતોની રાતો કુટિયાટ્ટમના પ્રયોગો ખૂબ સંતોષથી જોતી.

છઉ પ્રકારોની સાહિત્ય સામગ્રી જો કે સત્ય છે પણ હું નશીબદાર કે આ પ્રકારના વિવિધ પાસાંઓ વિશે વિદ્વાનો તેમજ કલાકારો સાથે ચર્ચા કરી શકી. મયૂરભંજ છઉ માટે શ્રી કૃષ્ણચંદ નાઇક અને અન્ય વ્યક્તિઓની,

સેરાઈકલા છઉ માટે ગુરૂકેદારનાથ સારુ અને રાજા બિજેન્દ્ર સિંઘ દેવ તેમજ શ્રી આશુતોષ ભટ્ટાચાર્ય, શ્રીમતી પૂર્ણિમા સિન્હા અને ગુરુ ગમ્બિર સિંઘના પુરુલિઆના માર્ગદર્શન માટે ઘણી આભારી છું.

મથુરા અને વૃંદાવનની અવારનવાર મુલાકતો અને ત્યાં સ્વામી લાડલી પ્રસાદ, રામસ્વરૂપ, અને હરગોવિંદ સાથેની ચર્ચાઓએ લીલા પ્રકારો વિશે મારા જ્ઞાનને સમૃદ્ધ બનાવ્યું શ્રી રામનારાયણ અગ્રવાલ અને શ્રી યમદગ્નિના કાર્યો તત્કાલીન રજૂઆતોની ત્રૂટિઓની ફેરતપાસ કરવા ઘણાં મદદરૂપ થઈ પડયાં પ્રો. દશરથ ઓઝાનું રાસ ઉપરનું પુસ્તક અને શ્રી. જે.એસ.માથુરનું ખાસ તો 'પ્રાચીન ભાષા નાટક' ના તેમના સહપ્રકાશને કેટલાક પ્રકારોના ઈતિહાસનું પુર્નર્નિમાણ માટે મૂલ્યવાન સામગ્રી પૂરી પાડી. પ્રો.દશરથ ઓઝાએ ઉદારતાપૂર્વક માહિતી અને સામગ્રી આપી. જો કે તેમાંની કેટલીક માહિતીનો સમાવેશ નથી કરી શકી.

ક.મા.મુન્શી અને શ્રી મઝુમદારના લખાણકાર્યો ઉપરાંત શ્રીમતી સુધા દેસાઇ અને શ્રી રસિકલાલ પરીખ સાથેની પરિચર્ચા એક ભવાઈ વિશેની ઘણી શંકાઓ દૂર કરી. શ્રી મનસુખલાલ જોશી અને ગુજરાતની બીજી વ્યક્તિઓએ મારી પૃચ્છાઓ સરળતાથી સાંભળી અને તેમાં મદદ કરી. આ પુસ્તકની હસ્તલિખિત સામગ્રી પ્રેસમાં મોકલી દેવાઇ પછી જ મોરબાં ખાતે ભવાઈઓ, મુખ્યત્વે શ્રી મણિભાઈ અને શ્રી બાબુભાઈ સાથેના વાર્તાલાપ અને ખાસતો રોમાંચિત કરી દે તેવી તેમની ભવાઈ રજુઆત જોવાનો મોકો મળ્યો, અને ત્યારે જે અનુભૂતિ થઇ તેને, ભવાઈ વિશેના મારા પહેલાંના અનુભવ પર આધારિત લખાણો છે. તેમાં આગળ ઉપર ખુશીથી ઉમેરો કરીશ. આ અભિનય અનુભવથી જરૂર ઉમેરવું. જોઇએ કે હું જેને પાંચસો વર્ષ જુની નાટ્ય પરંપરાનો ક્ષીણ અને અપરિષ્કૃત અસ્તિત્વ ધરાવતી પ્રણાલિ માનતી હતી તેમાં હકીકત રૂપે કથાવસ્તુ, ભાષા, તખ્તાની શૈલી અને સંગીત પ્રથાઓની આશ્ચર્ય પમાડે તેવી ભાતીગળતા સમાયેલી છે.આ બધા કલાગુરુઓની હું અત્યંત ઋણી છું. અહી જ્ઞાનસિંચનનો ઊંડો અનુભવ થયો.

જાત્રાને જો કે આજે વ્યવસાયી નાટ્યરંગ ક્ષેત્રે નવી કલા સાંપડી છે, છતાં તેની મૂળ પ્રમાણિત અને વિશુદ્ધ રજૂઆત જોવાનો પણ અવસર મળ્યો. પ્રો. આશુતોષ ભટ્ટાચાર્ય અને શ્રીમતી સોબાસેન સાથેની ચર્ચાઓ પણ મદદરૂપ થઇ પડી.

ડૉ. મહેન્દ્ર ભાણાવતનું ખ્યાલ વિશેનું કાર્ય અને શ્રી દેવીલાલ સમરનું રાજસ્થાનની કલા વિશેનું ઊંડું અને તજજ્ઞ જ્ઞાન હંમેશ ઉપયોગી રહ્યું છે. આ બંને મહાનુભાવોએ ખ્યાલના કાર્યક્રમો અને તેને વિશે ચર્ચા કરવાનો મોકો આપ્યો હું તેમની આભારી છું.

તમાશા વિશે મરાઠી ભાષામાં હાલમાં ઘણું લખાયું છે. પણ તેનાં મૂળ તો માત્ર મૌખિક પરંપરામાં જ મળે છે. મરાઠી સાહિત્યમાં ઊંડે ઉતરવાથી આ પ્રચલિત નાટ્યરંગ- પ્રકારના સાહિત્ય સ્રોતની જાણ થઇ શકી.

ઈચ્છા ઘણી હોવા છતાં પણ ઘણા પ્રકારો, ખાસ કરીને હિમાચલ પ્રદેશનો કરિયાલ પ્રકાર અને કાશ્મીરનો ભાણ્ડ પાથરનો સમાવેશ નથી કરી શકી. શ્રી એલ.એસ.ઠાકુરનો કરિયલ પ્રકાર પર નો વિનિબન્ધ જે ટૂંક સમયમાં સંગીતનાટક અકાદમી દ્વારા પ્રકાશિત થશે, તે આ ખોટ પૂરી પાડશે.

આ વિષય પર અન્વેષણ કરી તેની પર લેખિત સામગ્રી પૂરી પાડનાર લેખકોની હું આભારી છું. તેમાં પણ ડૉ. રાઘવન, શ્રી સુરેશ અવસ્થી અનેશ્રીમતી ઇન્દુજા અવસ્થી, મિ. કલીફોર્ડ જોન્સ, શ્રી કંન્જુની રાજા, ડૉ. કે.એસ. કારંથ,શ્રી બલવંત ગાર્ગી, સ્વ.શ્રી.જે.સી.માથુર અને ડૉ. શ્યામ પરમારની અત્યંત આભારી છું.ડૉ.વી.રાઘવન,ડૉ.શ્યામ પરમાર અને શ્રી.જે.સી.માથુર નો આક્ષેત્રનાં અગ્રગણ્ય મહાનુભાવો છે. અને તેમની અનુપસ્થિતિ ચિરકાળ સુધી ચાલશે. ખેદની વાત તો એ કે હવે ભવિષ્યમાં આપણે આ કુશાગ્ર વિદ્વાનો પાસેથી કશું વિશેષ પ્રાપ્ત નહી કરી શકીએ.

પ્રકાશન માટે ફોટાઓ ભેગા કરવાનું કે તેમને પસંદ કરવાનું સહેલું, નથી. આ ક્ષેત્રમા ઘણી સંસ્થાઓ અને વ્યક્તિઓએ ઘણો સાથ આપ્યો. મિ.કિલફોર્ડ કુટિયટ્ટમનાં દસ્તાવેજો સહર્ષ આપ્યા, શ્રી બલવંત ગાર્ગીએ યક્ષગાનના અને નેશનલ સ્કુલ ઓફ ડ્રામાના નીભા પેશીએ બીજા પ્રકારોના ફોટાઓ પણ સ્વેચ્છાપૂર્વક આપ્યા.

સંગીત નાટક અકાદમીના ફોટાઓનો સંગ્રહ પણ મદદરૂપ સ્રોત હતો. યક્ષગાન કેન્દ્ર ઉડિપ્પીના હરિદાસ ભટ્ટ, ભારતીય લોક કલામંડળ, કલકત્તાની અનામિકા, શ્રીમતી સોવા સેન, રંગશ્રી બિટલ બેલે ટ્રુપ, ઇન્ડિયન નેશનલ થિએટર ગ્રર્વન્મેંટ ઓફ આસામ,પ્રકાશન વિભાગ,પ્રો. આશુતોષ ભટ્ટાચાર્ય અને અનેક વ્યક્તિઓનો આભાર માનવો રહ્યો.

કુટિયટ્ટમ, યક્ષગાન અને ભાગવતમેળાના પ્રકરણોને તપાસી અને તે વિશે ઘણાં ઉપયોગી સૂચનો કરવા બદલ, સાહિત્ય અકાદમીના શ્રી બાબુ રાવની પણ હું આભારી છું.

ડૉ. લોકનાથ ભટ્ટાચાર્યે હસ્તપ્રતો (મૂળ અંગ્રેજી) ને તપાસવા માટે તેમનો કીમતી સમય આપ્યો કારણ કે રૂપાંતરો કરવામાં અંગ્રેજીમાં એકધારી ભાષા શૈલી લાવવી તે ઉપરાંત સાધારણ ભારતીય વાચકને પણ સહેલાઈથી સમજી શકાય તેવી શૈલીમાં રજૂ કરવા માટે અનેક અવરોધો ખડા થયા હતા. આ બધી અડચણો દૂર કરવા તેઓ ખૂબ મદદરૂપ થયા. શ્રીમતી વર્ષા દાસે પુસ્તક છપાતું હતું ત્યારે ઝીણવટપૂર્વક તપાસ્યું તેમની અને નેશનલ બુક ટ્રસ્ટના અન્ય કાર્યકરોની ખૂબ આભારી છું. શ્રી એસ.શર્માએ આખી હસ્તપ્રત ટાઈપ કરી, તેમનો પણ ઘણો આભાર માનવો રહ્યો.

અંતમાં, નેશનલ બુક ટ્રસ્ટના ભૂતપૂર્વ અધ્યક્ષ ડૉ.એસ. ગોપાલના પ્રોત્સાહન થી હસ્તપ્રત લખવી શરૂ કરી હતી, તેમને હું કદી નહી ભુલી શકું.

પુનરાવર્તનની ક્ષતિ સ્વીકારીને પણ અહીં કહેવું જોઈએ કે અનેક શૈલીઓ અને તેના બહુવિધ પ્રવાહોના ઊંડા અભ્યાસ માટે આ પુસ્તક માત્ર સાધારણ માળખું પુરું પાડે છે. અહીં તો આ શૈલી પ્રકારોને સાંકળતા સિદ્ધાંતોના અન્યોન્ય સંબંધો, તેમની કથાવસ્તુઓ, વિષય વસ્તુઓ અને તેમના સ્વરૂપના તત્વોનું આવશ્યક બંધારણ પ્રસ્તુત કરવાનો જ મૂળ હેતુ હતો. અભિવ્યક્તિના વિભિન્ન સ્તરો વચ્ચે પારસ્પરિક આદાનપ્રદાનની પદ્ધતિ છે. તેના મુદ્દાઓ ઉભા કરવાનો પણ અહીં પ્રયત્ન રહ્યો છે. આ સાથે સર્જનાત્મક અને ટીકા કે વિવેચનાત્મક ગ્રંથોના સ્રોતને આજની સમકાલીન પ્રણાલીઓ સાથે સાંકળવા પ્રયત્ન કર્યો છે. આ કાર્યથી બહુપક્ષી રોમાંચિત કરી દે તેવી ભારતીય નાટ્યરંગ પરંપરાઓ, તેમનાં આંતરિક મૂલ્ય અને તેઓ ભારતીય સાંસ્કૃતિક પરંપરાઓના દર્શકો છે, એમ સમજીને પણ તેમને જોવાની કોઈનામાં ઉત્સુકતા જાગ્રત થશે, તો હું મારું કાર્ય યથાર્થ થયું માનીશ. આ વિષયમાં વધુ ઊંડા જવા ઇચ્છતા વાચકોને વધુ વાંચન કરવા સૂચન છે. આ પુસ્તક ના નેશનલ બુક ટ્રસ્ટના, સાધારણ ભારતીય વાચકને પુસ્તક પ્રસ્તુત કરવાના હેતુને ધ્યાનમાં રાખીને જ લખાયું છે. પુસ્તકના લખાણ અને તેના પ્રકાશન વચ્ચે ચાર વર્ષનો ગાળો વીતી ગયો, તે દરમ્યાન આ વિષયની મૂલ્યવાન સામગ્રી પણ સમક્ષ આવી અને તેનો ગ્રંથ સૂચિમાં સમાવેશ કરાયો છે.

અંતમાં જવાહરલાલ નહેરુ મેમોરીઅલ ફાઉન્ડેશને આ હસ્તપ્રતને પૂર્ણ કરવાની મને તક આપી તેને હું કૃતજ્ઞતાપૂર્વક આભાર માનું છું. આમાંની ઘણી સામગ્રી ઘણાં વર્ષોથી એકત્રીત કરી હતી. પણ તેમાંની કેટલીક માહિતી 'ગીત ગોવિંદ એન્ડ ઇન્ડિયન આર્ટીસ્ટીક ટ્રેડિશન્સ' ના મારા અધ્યયન દરમ્યાન પણ આવરી લેવાઈ હતી. એક રીતે જોઈએ તો આ પુસ્તક અભ્યાસનો વિસ્તાર કે ઉપફળ જ કહી શકાય. બે અધ્યયનના સ્થળ કાગળનું માળખું એક જ હતું. અને એકના અન્વેષણે બીજાનાં તારણને ટેકો આપી તેના વિશેના મતો દૃઢ બનાવવા સહાય કરી, ગીત ગોવિંદના અધ્યયનકાળ દરમ્યાન એકત્રીત થયેલી સામગ્રી ગીત ગોવિંદ અને તેરમીથી ઓગણીસમી સદી દરમ્યાનની ભારતીય નાટ્યકલા પ્રણાલીઓ વિશેના અનુગામી ગ્રંથમાં સમાવેશ થશે.

કપિલા વાત્સ્યાયન

પ્રકરણ 1

પ્રસ્તાવના

આપણી ભારતીય નાટ્યકલાનો ઉલ્લેખ થતાં જ એક દેહ અને અનેક ભુજાળી દુર્ગાનું સ્વરૂપ અથવા નિરંતર સંહાર અને સર્જન કરતા તાંડવનૃત્ય કરતા નીલકંઠ નટરાજની મૂર્તિ આપણાં માનસ પટ પર એકાએક ઊપસી આવે છે. એક કક્ષાએ પ્રતિમાનાં આ પ્રતીકો સંમિલિત સંતુલન, અચલ કેન્દ્રનો નિદેશ કરે છે ; તો બીજે પક્ષે 'શક્તિ' અને લયનાં બહુવિધ સ્વરૂપોની નિરંતર લીલાનો સંકેત કરે છે. ઉભય સ્વરૂપો અંતઃસંબંધિત અને પરસ્પરાવલંબિત છે. વિવિધ કલા પ્રકારો, અનેક હસ્ત અને ભુજાઓની જેમ ભિન્ન અને પૃથક હોવા છતાં સર્વે એક જ કાયાનાં અંગો છે. પ્રતીયમાન વિજાતીયતા અને વિવિધતા તે તાંડવના ભિન્ન પ્રકારો જ છે. સ્વાભાવિક રીતે એકીસમયે શાબ્દિક સંચારણો ઉપર અવલંબિત અને અનાવલંબિત રહેતી કલાની અખંડ પરંપરા અને વિશેષ રૂપે ભારતીય નાટ્યકલા વિશે કહેવું અશક્ય છે.

આ વિશાળ ભૌગૈાલિક પ્રદેશમાં, એક નહી અનેક નાટ્ય પરંપરાઓ છે. પ્રત્યેકમાં આશ્ચર્યમુગ્ધ કરી દે તેવી વિવિધ શૈલી, પ્રકાર, પ્રણાલી અને કાર્યવિધિની લાક્ષણિકતાઓ છે.

હાલનું કલાદેશ્ય પાશ્ચાત્ય નાટય પરંપરાના આધારે સ્પષ્ટ રીતે વર્ગીકરણ કરાયેલા શાસ્ત્રીય અને લોક કે કૃત્રિમ સભાનતાવાળી વ્યકિતગત કલાત્મક સર્જનશીલતા અને શબ્દ, સંગીતસ્વરો કે ચેષ્ટાથી થતી સામૂહિક સહયોગી ક્રિયાને મિથ્યા પુરવાર કરે છે, તેમ છતાં સ્વરસંગતિ કે ચેમ્બર ઓરકેસ્ટ્રામાં પણ તેમનું સ્પષ્ટ વર્ગીકરણ ન થઈ શકે. તદુપરાંત વીસમી સદી સુધી જળવાયેલું પાશ્ચાત્ય પ્રકારનું પૃથક વર્ગીકરણ અહીં સ્મરણાતીત કાળથી અનુપસ્થિત છે.

તથાપિ, આટલી જટિલતા અને સ્પષ્ટ ચિરકાલીનતા હોવા છતાં નિકટથી જોતાં ઉપખંડના વિભિન્ન પ્રાંતો અને સમાજના વિવિધ સ્તરે જળવાયેલ આ પરંપરાઓને ; કલાત્મક પ્રકારોના વિકાસ અને સમાજ સંસ્કૃતિના પર્યાવરણના દેશકાળના સંદર્ભમાં સમજી વિભાજિત કરી શકાય. કાળનાં વિવિધ સ્તરોને દેખીતી રીતે સમકાલીન પ્રકાર સાથે ઓળખાવી શકાય. આમ સાબિત કરતાં વિશિષ્ટ સાંસ્કૃતિક ઢાંચામાં ઉન્નતિ પામેલી નાટય પરંપરાઓનો અભિગમ અત્યંત ગૂઢ બને છે. ગૂઢતા એક બાજુએ આ પ્રકારોના આત્માને નિર્દેશે છે અને સાથોસાથ મૂળભૂત ઐક્ય કે અવિચ્છિન્નતા અને કાળાતીતતાની અનુભૂતિ કરાવે છે તો બીજી બાજુ સમાનપણે બહુવિધ, સુદૃઢ અને વિવિધ શૈલી સાથે એકરૂપતા અને 'વર્તમાન સમય' જે પરિવર્તન અને સતત પ્રવાહ પર નિર્ભર છે તે દર્શાવે છે.

જો કે, એકીસાથે સ્થિર સમતુલન અને પરિવર્તન તેમ જ ક્રિયાશીલતાના સ્પષ્ટ વિરોધાભાસ માટે ખુલાસો આપવો જોખમી અને કઠિન થઈ પડશે, છતાં એશિયાની સાંસ્કૃતિક પરંપરાઓ, મુખ્યત્વે એશિયાની અને વિશિષ્ટ સંદર્ભમાં ભારતની નાટયકલાઓના સમાનત્વ અને સાર્વત્રિકતાના મૂળભૂત સિદ્ધાંતને ઓળખવાનો પ્રયત્ન ઠીક રહેશે.

પૂર્વ સિદ્ધાંતના નિષ્કર્ષ પર પહોંચતાં પહેલાં આ કલાની દેશસ્થ અને કાલસ્થ પરિસ્થિતિને સંક્ષેપમાં કહેવી આવશ્યક થઈ પડશે. સ્થળીય પરિસ્થિતિને સામાજિક અને રજૂઆત પદ્ધતિના બે સ્તરે જોઈ શકાય. ઉપરાંત જાતિ અને ભાષાકીય જૂથોની ભૌગોલિક વહેંચણીના સંદર્ભમાં પણ તપાસી શકાય.

શુદ્ધ માનવશાસ્ત્રની પરિભાષામાં આદિવાસી, ગ્રામીણ અને શહેરી એમ સામાન્ય સ્તરો છે. કલાત્મક પરિભાષામાં તેઓ કયારેક 'લોક' કે જે કોમને નિર્દેશે છે અને તેમાં સ્વયંસ્ફુરિત અભિવ્યકિતનો સમાવેશ થાય છે. કેટલીક વાર ઉચ્ચ પરંપરાગત પ્રકારોને શાસ્ત્રીય કહેવાય છે. જે કદી સ્પષ્ટપણે નથી કહેવાયા તેવા 'લોક'-ને આદિવાસી, ગ્રામીણ અને કોમી સમૂહ સાથે સરખાવાયા છે અને 'શાસ્ત્રીય'ને, ઔદ્યોગિક હોય કે ન હોય તો પણ સુધરેલ શહેર સાથે સરખાવાયા છે. આ સૂચિત અનુસંધાનો એશિયાઈ કે ભારતીય કલા પ્રત્યે ઘણી ગેરસમજૂતી પેદા કરવાનાં કારણો બની ગયાં છે. તત્કાળ આપણે આવી ગેરસમજૂતીનું મૂળ કારણ તપાસીશું.

દેશના દરેક પ્રાંતમાં સામાજિક બંધારણનાં વિભિન્ન સ્તરોને સરળતાથી ઓળખી શકાય તેવા સંક્ષિપ્ત વર્ણનથી પ્રારંભ કરીએ.

આદિવાસીઓનો એક વિસ્તૃત પટ સમગ્ર ભારતના બધા ભાગોમાંથી પસાર થાય છે. આ જનજાતીય જૂથોનાં નૃત્યોનું વર્ગીકરણ માનવશાસ્ત્રીય, જાતીય અને પ્રજાતીય તત્ત્વોના આધારે કરી શકાય. દેશના લગભગ આડત્રીસ લાખ લોકો આ વર્ગમાં આવે છે. તેમનાં નૃત્ય અને સંગીત ચપળ લોકશૈલી અને શાસ્ત્રીય શૈલીનાં ઉદાહરણો છે.

હિમાલયની હારમાળા કાશ્મીરથી માંડી હિમાચલ પ્રદેશ, ભૂતાન, સિક્કિમ, મણિપુર, આસામ અને મિઝોરમના પૂર્વીય પર્વતો સુધી વિસ્તરે છે. આ વિશાળ પ્રદેશમાં વસતા લોકોમાં ગુજજરથી માંડી બકરવલ ઉપરાંત અનેક જનજાતિઓ તેમ જ નાગા કોમોનો સમાવેશ થાય છે. આ બધામાં 'ઝેલીઆંગ', 'માઓસ', 'તંગખુલ', 'ડાફલા', 'સેમસ' અને 'આઓ' મુખ્ય છે.

આદિવાસીઓનો બીજો પ્રવાહ હિમાલયની તળેટીમાંથી શરૂ થઈ ગંગાનાં અને યમુનાનાં વિશાળ મેદાનોમાં ભળી જતો સ્પષ્ટપણે ઓળખી શકાય છે. તટપ્રદેશ અને મેદાનો વચ્ચેની અનેક જનજાતિઓનું તેમના સામાજિક માળખા અને જીવનપદ્ધતિના આધારે વર્ગીકરણ કરી શકાય. તદુપરાંત તેના પ્રભેદો પણ શક્ય છે. રાજસ્થાનનાં રણ અને મેદાનોમાં ગુજરાતના, મહારાષ્ટ્રના આદિવાસીઓ એક બૃહદ્ જૂથ રચે છે ; જયારે 'ઓરાઓન', 'હો', 'મારીઆ' અને 'સંથાલ' ઉપરાંત ઓરિસ્સાની બીજી જાતિઓ અલગ જૂથ બનાવે છે. તે પછી વિંધ્યની દક્ષિણના સમુદ્રતટ અને મેદાન વિસ્તારમાં વસતી જાતિઓ છે. આ જનજાતિઓમાં 'તોડા', 'વણઝારા', 'વેણાદી' વગેરે જેવી કેટલીક જાતિઓ ઘણી પ્રાચીન છે.

આશરે આ સાડત્રીસ લાખની પ્રજાનું નૃત્ય અને સંગીતનું વિશ્લેષણ દર્શાવે કે આ જનજાતિઓ શાબ્દિક અને નિઃશાબ્દિક સંપ્રેષણની પ્રણાલી અને પરિભાષા વચ્ચે આંશિક કે નહિવત્ તફાવત રાખે છે. અભિવ્યકિત સંપૂર્ણ છે. વ્યકિતગતરૂપે આ અભિવ્યકિત મક્ત હોઈ શકે પણ સમૂહમાં શિકાર ઇત્યાદિ જેવા રોજિંદા કાર્ય અને અનુભવ સાથે સીધી રીતે સંકળાયેલી ક્રિયા કે ધ્વનિથી સંચાલિત અભિવ્યક્તિ હોય છે. ગીત અને નૃત્ય સામૂહિક ગતિવિધિ છે, પણ મુક્ત ક્રિયાના અર્થમાં સ્વાભાવિક નથી. આદિવાસી સમાજની માફક કલાત્મક સ્વરૂપોની સંરચના પણ ઉચ્ચ પ્રકારની છે.

તત્પશ્ચાત્ અનેકવિધતાવાળી, માયાવી ફળદ્રુપતાની પ્રક્રિયાવાળી, ધાન્ય લણણીનો તબક્કો આવે છે. અહીં જીવનના નિકટતમ અનુભવોનું ધ્વનિ, તાલ અને ક્રિયા દ્વારા સંસ્મરણ થાય છે. નાટ્યાત્મક ક્રિયાઓ પ્રથમ વાર અહીં દેખા દે છે. સ્વાભાવિક રીતે શબ્દ ઉચ્ચારણ અને ચેષ્ટા ચોક્કસ સ્થાન પ્રાપ્ત કરે છે. ધરતી, સૂર્ય અને ચંદ્ર સાથે સંકળાયેલ ફળદ્રુપતાની પ્રક્રિયાઓ અહીં અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. કલાત્મક પ્રકારો 'ડાફલા', 'આઓ', 'મારીઆ', 'હો' અને 'આરોઆ' જેવી આદિવાસી જાતિઓમાં છે તેમ માળખાંઓથી બંધાયેલું નથી, પરંતુ ક્રિયાવિધિના કાર્યો સાથે જોડાયેલી છે. ભારતનાં બધાં જ સ્તંભ નૃત્યો આ શ્રેણીમાં આવે છે. સરઘસ, સંગીત, નૃત્યની શરૂઆત 'ઝૂમ' ખેડૂતોની ક્રિયાવિધિમાં જોઇ શકાય.

ત્યાર બાદ, જેનું મૂળ વૈદિક ગ્રામની સંકલ્પના સાથે જોડી શકાય તેવો સંયોજિત ગ્રામ્ય સમાજ આવે છે. આ દેશની લગભગ 15 % વસ્તી અને કદાચ એશિયાના બીજા ભાગોની પણ વસ્તી આ પ્રકારની સામાજિક સંરચનામાં રહેતી હતી અને આજે પણ રહે છે. આ ગામડાંઓનું ઐતિહાસિક અને સામાજિક એવાં ઘણાં દૃષ્ટિબિંદુઓથી વિશ્લેષણ કરાયું છે. અહીયાં સંગીત, નૃત્ય અને નાટક કૃષિય કાર્યોમાં વણાઇ ગયાં છે અને ખેડૂતના રોજિંદા રૂઢિક્રમમાં અનિવાર્ય અંગ બની ગયાં છે. આની સાથે સાથે ભૂત-ભૂવાનાં નૃત્યોનો ઉદ્દભવ અકલિત પ્રાચીન કાળ પૂર્વેનો છે. આથી જ હાલનાં કોમી નૃત્યોમાં પૂર્વેના આદિવાસીય જીવનકાર્યનાં તત્ત્વો હોય છે. 'ગરબા' અને 'ભાંગડા' તેનાં પ્રતીકાત્મક ઉદાહરણો છે.

ખેડૂતની કૃષિ જિંદગી સાથે તદ્રૂપ થઇ ગયેલ આ કલાસ્વરૂપોની સાથે સાથે એ કલા સ્વરૂપો પણ છે જે બે મહાકાવ્યો, બૌદ્ધ, જૈન જાતક કથાઓ અને હિન્દુ પુરાણ પર આધારિત છે. એશિયાના ઘણા ભાગોમાં આ મહાકાવ્યો અને જાતક કથાઓ પર આધારિત સ્થાનીય અને પ્રાંતીય પૌરાણિક કથાઓ ઉપરાંત અન્ય પરંપરાગત મૌખિક દંતકથાઓ હજી સુધી સક્રિય ભાગ ભજવે છે. અનેક શોભાયાત્રાઓ અને નાટ્યઅંશો તેમ જ સ્થાનીય નૃત્યો અને નૃત્ય-નાટ્યો શુદ્ધ ગેય-પાઠ્ય અને આનુષાંગિક અભિનય ચેષ્ટા, અનુકરણ અને ગીતમાંથી વિકસ્યાં છે. મહાકાવ્યોનાં સ્થાનીય પરિવર્તનો 'મહા' પરંપરામાંથી લઘુ પરંપરાનો ફેલાવો ગણાયો છે. છતાં એ વીસરાય છે કે તેના બદલામાં આ સ્થાનીય અને પ્રાદેશિક સ્વરૂપો એ મહાકાવ્યોનાં ઘણાં સાહિત્યિક રૂપાંતરો સર્જ્યાં છે. 'રામકથા'ની વિકાસનો ઈતિહાસ આ બાબતને, સારી પેઠે સ્પષ્ટ કરે છે.

ગ્રામ્ય સમાજની નજીક હોવા છતાં 'ભાંડ', 'નટ', 'ગંધર્વ', 'વૈરાગી', 'બીનકાર' જેવા વ્યવસાયિક ગાયકના નૃત્યકારો, સંગીતકારો અને નાટ્યકારોનાં જૂથનું સમગ્ર ભારતમાં જુદી રીતે વર્ગીકરણ થાય છે. આ વર્ગ એવો છે જેને માટે નાટ્ય- અભિનય ધંધો છે. જનજાતીય સામાજિક અથવા ખેતી સંબંધી કાર્ય નથી. પાણિનિના વખતથી સ્વીકૃત આ વર્ગ સમાજ સમુદાયમાં જ હોવા છતાં અલગ છે. તેઓ એક સ્થળેથી બીજે સ્થળે સ્થળાંતર કરતા રહે છે. વિચાર, સ્વરૂપ અને શૈલીઓમાં ગ્રામ્ય અને નગરનાં કેન્દ્રો વચ્ચે પરિવર્તનાત્મક ગતિશીલતા લાવવા માટે આ લોકો જ જવાબદાર છે. આ ઉપરાંત તેઓ પ્રતિવાદ, અસંમતિ અને સુધારા વ્યકત કરતાં વાહન છે. સુધારક પ્રવૃત્તિના સંવાહક અને સામાજિક વ્યંગ અને ટીકાને વાચા આપનાર, સમાજ સંસ્કૃતિના સુધારાનાં સાધન છે. હાલનાં ભવાઈ, નૌટંકી, તેરુકુથ્થુ, વીથિ નાટકમ, ઓકાનથુલ્લાલ વગેરે સ્વરૂપોનો આ વર્ગોમાં સમાવેશ થાય છે. કલાત્મક સ્વરૂપોમાં તેમની શૈલીનો પરિઘ અંગકસરતથી શુદ્ધ વાચિક નાટકો પર્યંત છે. શબ્દ સંજ્ઞાનો સંબંધ, જોકે નહિવત છે. હાલમાં આ પ્રકારોને લોકનાટ્ય, પરંપરાગત નાટ્ય ઉપરાંત વીથિનાટક અને લોકનૃત્યના નામ અપાયાં છે. ચારણના દુહાથી માંડી સુમધુર ગાયનોનો જેમાં ઉપયોગ થાય છે તેવા ઉપરોકત પ્રકારોના સત્ત્વસમા કઠપૂતળી, અંગકસરત, નૃત્ય અને નાટય રંગ પ્રકારોને સામાજિક અનુમોદન અને સમાજની ટીકા કરવાની અનુમતિ અપાઇ છે. આ જ કારણ તેઓને એકમેક સાથે સંગઠિત રાખે છે. આપણને તો અત્યારના અભ્યાસમાં ભારતની આ નાટ્ય કલાઓના પ્રકારમાં રસ છે.

અંતમાં આદિવાસી કે ગ્રામ્ય સંસ્કૃતિમાંથી જ જન્મી. વળી પાછાં તેને જ અસર કરતાં હોય તેવા શહેરી, આધુનિક ન પણ હોય તેવા નગરીય સંસ્કૃતિના પ્રકારો આવે છે. કૃષક અથવા અન્ય જીવનકાર્ય અને અમુક ચોક્કસ સામાજિક સંસ્થાની સીમામાં વિકસેલા આ પ્રકારો કાળક્રમે શહેરી વાતાવરણમાં લઈ જવાયા. અલબત્ત, તે અગાઉનાં કૃષક કાર્યોથી અળગા થઈ ગયા બાદ હવે તો સામાજિક બંધારણ સાથે કોઈ સંબંધ રહ્યો નથી. પુરાતન પ્રકારમાં હવે નવા સાહિત્ય અંશ અને સંગીતલિપિનો સંનિવેશ કરાયો છે. શાસ્ત્રીયતા તેનું પરિણામ છે. અગાઉના પ્રકારોને મઠારવાથી વિશિટતા અને શૈલીને રૂઢિત્વ સાંપડયું છે. શબ્દ અને ધ્વનિના સંદર્ભમાં તેમની રચના થઈ શકે. આ જ સાદી કલાઓનું રહસ્ય છે. તેમ છતાં હજી પણ તેમણે ધરતીની સોડમ ગુમાવી નથી અને નિરંતર કાળથી પોતાની કાયાકલ્પની ક્ષમતા ધરાવે છે. આ તબક્કે એ જ મહાકાવ્ય, પુરાણો અને અન્ય કથાવસ્તુઓને નવું પ્રતિપાદન અને ઓપ મળે છે. આર્થિક વ્યવસાયના અર્થમાં કલાકાર વ્યવસાયિક કે બિનધંધાદારી હોવા છતાં બધી જ કક્ષાને જીવનની સાધના અને બાહ્યાભિવ્યકિતનું સાધન માની, કલાને સમર્પિત થયેલા સદસ્યો છે. આ બહુવિસ્તરીય ઉદાહરણ ભારતના મુખ્યત્વે પ્રત્યેક ભાગમાં જોવા મળે છે. ઉપરાંત એશિયાના અન્ય ભાગોમાં, ખાસ કરીને જાવા, બાલિ, થાઈલેન્ડના કેટલાક પ્રદેશમાં અને બ્રહ્મદેશમાં જોવા મળે છે.

નિરીક્ષણ દ્વારા કોઈ સારાંશ અને સ્પષ્ટ તારણ તારવી શકે ? સાહસ અઘરું તો છે, પણ ઉચિત અને સાર્થક એટલું જ છે. તેને કામચલાઉ રીતે આ પ્રમાણે કહી શકાય : કલા જે સામાજિક સ્તરને ભેદી, સામાજિક કે પ્રાદેશિક વિશિષ્ટતાની સીમામાં વિકસી તેની વિવિધ સ્તરે પરિચર્યા અને પરિક્રિયાનો અભાવ છે તેમ જ ઘણી વખત પરસ્પર અભિવ્યાપ્તિ પણ થાય છે. 'મહાકલા' સાર્વજનિક ક્ષેત્રે જ વ્યાપી નથી. 'ઉચ્ચ કલા'ને આદિવાસી તેમ જ ગ્રામીણ સ્વરૂપોએ પ્રભાવિત કરી છે. ઉપરાંત અમુક કક્ષાએ પ્રદેશો વચ્ચે સ્પષ્ટ રીતે એકરૂપતા સાધી શકાય તેવી આવાગમનની રચના છે. આના મુખ્ય ઉદાહરણો આ પ્રમાણે છે : એક તો અમુક પ્રદેશોનાં સ્વરૂપોની વિભિન્ન સ્તરે અને સામાજિક આર્થિક સમૂહીકરણની ઊર્ધ્વગતિ અને બીજા પ્રદેશોમાં સમાંતર ગતિ જ્યાં વસ્તુ, તાત્ત્વિક અંશ અને સ્વરૂપો અમુક સ્તરે સતત પરસ્પર સંચારણની સીમામાં છે.

તેમ છતાં સમકાલીન કલાત્મક અભિવ્યકિતને જનજાતીય, ગ્રામ્ય, અર્ધ નગરી અને શહેરી એ પ્રમાણે ઓળખી શકાય અને એક કે અનેક ક્ષેત્રમાં આદિવાસી, ગ્રામ્ય અને પરિષ્કૃત પ્રકારો વચ્ચે પારસ્પરિક પ્રભાવ અને સંપર્ક; રૂપરેખા દોરી શકાય. માત્ર ઉદાહરણાર્થે ઓરિસ્સા, મણિપુર, કેરળ અને મધ્યપ્રદેશના પ્રકારોના આ સાંસ્કૃતિક તથ્યનું દૃષ્ટાંત પૂરું પાડે છે તેની તરફ ધ્યાન દોરી શકાય. દા.ત. ગંજમ તાલુકાના આદિવાસીઓ, 'પાઈક' મયૂરભંજના નૃત્યકારો, જાત્રા નાટયકારો અને 'આખરા'નાં 'ગોરિપુઆ' તેમ જ ઓરિસ્સાનાં મંદિરોની 'મહારી' વચ્ચે સામ્ય છે. કલિ, પુલ્યારકાલે અને વેલકલિ નૃત્યો તેમ જ દેવી સંપ્રદાયનાં થેયિઅટ્ટમ , થેરિઅટ્ટમ વચ્ચે સાંકળતી પ્રણાલીઓ અને અંતમાં કથકલિ અને કુટિયટ્ટમ વચ્ચે પણ સમાનતા નોંધી શકાય. સાથોસાથ ભારતના વિભિન્ન પ્રદેશોની પરિષ્કૃત શૈલીઓમાં ઓડિસી, ભરતનાટયમ, કથક અને મણિપુરીમાં સામ્ય અને વ્યાપકતાનાં તત્ત્વો છે.

આ સ્થાનીય પરિસ્થિતિના ઐતિહાસિક દૃષ્ટિકોણ દ્વારા પરિશિષ્ટ ઉમેરવું જોઈએ, આપણે જાણીએ છીએ કે આ નાટયપરંપરાઓ અને પ્રતિમા વિધાયક કલાઓ આત્મસભાનતાના આંતરસંબંધ અને અન્યોન્યાશ્રિત સીમામાં વિકસ્યાં છે, માત્ર આકસ્મિક રીતે નથી વિકસ્યાં. મોહે-જો-દડો એક વિકસેલી નાગરિક સંસ્કૃતિ હતી. ત્યારે ઋગ્વેદીય સમાજ પશુપાલન અને પરિભ્રમણશીલ મિશ્રિત સામાજિક ગઠબંધન અને ગતિમય સ્વરચિત સમુદાય હતો. 'સામ' બધા ગુણોને એકત્રિત કરતું કેન્દ્ર હતું. પણ યજુર્વેદના સમયમાં માયાવી સંકેત અને દેહના સાંકેતિક ઉપયોગને વિશિષ્ટ માન્યતા મળી. અથર્વવેદે ઉચ્ચ કક્ષાના પ્રતીકાર્થો, પ્રત્યક્ષ જ્ઞાન અને તેની

અભિવ્યકિતનો અન્યોન્ય સહસંબંધ અને તેના અર્થોના તંત્રનો પાયો નાખ્યો. આ સામાન્ય રીતે માયાવી, વિધિમય અને ગુપ્ત તરીકે ઓળખાતી ભારતીય કલાના પ્રત્યેક સ્તરે ફેલાયેલ છે. સામવેદમાં માર્ગી અને દેશી સંકલ્પના સ્તરોનો સ્વીકાર કરે છે. વૈદિક કાળ પછી વેદાંતિક ફિલસૂફી અને બ્રાહ્મણીય વિધિસંબંધી પરંપરા, બંનેએ સમાંતર પ્રવાહોને ઉત્પન્ન કર્યા આત્માના પૃથક્કરણનું એકત્વ અને શૈલીમાં સાંકેતિક સંજ્ઞાઓનું નાટ્ય પ્રકારમાં સમકાલીન સંગઠન.

સૌંદર્ય મીમાંસામાં કલાનું આધારભૂત માળખું આશરે ઈ.સ. પૂર્વે બીજી સદીથી ઈ.સ. બીજી સદી દરમ્યાન થયેલા આચાર્ય ભરત દ્વારા સ્વીકારાયું અને સંગઠિત થયું તેમણે દૃશ્ય નાટ્યને પ્રત્યેક બધાં જ માધ્યમ અને શૈલીઓનું મિશ્રણ માન્યું છે. જે શબ્દ ઉચ્ચારણથી કંઠ અને વાદ્યસંગીત, ચેષ્ટા, સ્વાંગ, વેશભૂષા, રંગસજ્જા અને અંતમાં વ્યકિતના આંતરિક સાત્ત્વિક ભાવો દ્વારા એકીકરણથી નાટય અભિવ્યકિતનાં બે સ્તરો, સ્વાભાવિક (લોક, વાસ્તવિક) સંકલ્પના અને રૂઢિગત રંગભૂમિની નાટ્યપ્રથા એમ બે પ્રકારો સ્વીકાર્યા. પ્રસ્તુતીકરણ પદ્ધતિને આરભટી અને ભારતી તેમ જ લાસ્યમયી કૈશિકિ અને આત્મવિશ્લેષી સાતવતી વૃત્તિઓ તરીકે નીરખી. પ્રાદેશિક રૂપાંતરોના આવિર્ભાવને પ્રવૃત્તિ તરીકે માની.

આથી સમજી શકાય છે કે નાટયશાસ્ત્રના સંહિતાકારોએ ગ્રંથના પ્રારંભમાં કહ્યું છે તેમ ઋગ્વેદમાંથી પાઠ, સામવેદમાંથી સંગીત, સંજ્ઞા કે ચેષ્ટા, અભિવ્યકિત ; યજુર્વેદમાંથી અને આંતરિક- ભાવાવસ્થાને અથર્વવેદમાંથી ગ્રહણ કરી પાંચમો વેદ રચ્યો. આ કલાપ્રણાલી સર્વ વર્ગો અને સામાજિક સમૂહો માટે બાધિત નથી એમ પ્રસ્થાપિત કરતાં તે એક કલાના દરેક શ્રેણીબદ્ધ સ્તર તરફ નિર્દેશ કરે છે. વિભિન્ન તબક્કે કેવળ મનોરંજકથી લઈ કાર્યાત્મક અને અત્યંત વ્યવસાયિક કલાત્મક અભિવ્યકિત વિશે પ્રાચીન ગ્રંથોમાં પુરાવો છે. પાણિનિ, ભર્તૃહરિ, વાત્સ્યાયન અને અન્ય ગ્રંથકારોએ આ સ્તર અને જાતિઓનો તેમની વિવિધ કક્ષાઓ તેમ જ કલાકાર અને અભિવ્યક્તિને અનેક નામ દ્વારા સ્પષ્ટ પ્રભેદ દર્શાવ્યો છે.

બીજીથી દસમી સદી દરમ્યાન વિકસેલી કલાઓ પર આ અને અન્ય સૂત્રીકરણ જે પરિભાષિત ઉદ્દેશના સંગઠનના દૃષ્ટાંતને સ્વીકારે છે તેને હજી પણ વિશ્વદર્શી સમર્થન મળી રહ્યું છે; ભિન્ન ક્ષેત્રે અને સ્તરે પારસ્પરિક સંબંધ ધરાવતી શૈલી અને પ્રકારોના આધારભૂત માળખામાં કાર્યાત્મક વિષયવસ્તુઓની વિવિધતા સ્વીકારે છે. શાસ્ત્રકારો અને સર્વે કલાકારો માટે નિયમોનું એકત્વ, બાહુલ્ય અને પ્રવાહિતા નિર્વિવાદ મૂળભૂત સૈદ્ધાંતિક પરિકલ્પના હતી તેમ જ અનુભવસિદ્ધ સાતત્ય પણ હતું.

કાળક્રમે જયારે પરિષ્કૃત પ્રકારો ઉચ્ચ શ્રેણીની રૂઢિપ્રણાલી તરીકે પ્રકટ થયા ત્યારે સાથોસાથ સ્થાનિક અને પ્રાદેશિક લક્ષણવાળી વિવિધ શૈલી અને સ્વરૂપો વિકસ્યાં. આ બધાં 'દેશી' પ્રકારો તરીકે ઓળખાયાં.આ શૈલીઓની પકડ એટલી વ્યાપક, પ્રચલિત અને પ્રભાવશાળી હતી કે 10 મી થી 13 મી સદીના આચાર્યો અને સંહિતાકારોએ 'દેશી' તરીકે ઓળખાતા આ કલાત્મક પ્રકારને તેમના ગ્રંથોમાં ઉમેર્યો. 'દેશી રાગ', 'દેશીકરણ', ચિત્રકલા સાહિત્યના 'દેશી' પ્રકારો એમ આ સર્વે નવા પ્રકારોનો તે સમયમાં પ્રબંધોનો સ્પષ્ટ અને સંપૂર્ણપણે વિચારવિમર્શ થયો. આ પ્રબંધોનું ધર્મ અને આચરણના સંદર્ભમાં પરિશીલન પ્રારંભિક પ્રતિપાદિત થયેલ પરંપરાઓનું સૈદ્ધાંતિક બળ અને તર્કસંગતિનો આપણને નિઃશંકપણે સ્વીકાર કરાવે છે. આ સર્વે 'શાસ્ત્રાચાર' અને 'લોકાચાર'નાં સંકલ્પનો છે. કલાચિંતકો અને સંહિતાકારોએ લોકગત વિકાસની નોંધ લઈને, તેને શાસ્ત્રીય અને મીમાંસાત્મક અનુમોદન પણ આપ્યું. આનાં ધાર્મિક, દાર્શનિક અને આચરણ ક્ષેત્રે ઉદાહરણ અને દાખલાઓ છે.

આ પરથી નિષ્કર્ષ તારવી શકાય કે આ પરંપરાઓમાં 'પરિવર્તન'ની વિવિધતા સુખ્યાત પદ્ધતિની 'અકાલત્વ' અને એકત્વ, સતત પરિવર્તન થતો ગત્યાત્મક વિકાસ પરસ્પર પૂરક હતાં; પ્રતીકારાત્મક અને વિરોધી કયારેય ન

હતાં. આ સંદર્ભમાં રૂઢિ, પરંપરા અને સમકાલીનતા, સ્થાયી સમત્વ અને ગત્યાત્મક પરિવર્તનને તદ્દન જુદો જ અર્થ સાંપડે છે. અનેક સ્વરૂપો ધરાવતાં દેવ અથવા અનેક ભુજાઓવાળી દેવી આવા વિશ્વદર્શનની સાહજિક સાંકેતિક અભિવ્યકિત હતી.

કલાત્મક પ્રકારો ભારતમાં આ અવલોકનના સાચા નિર્દેશકો છે. પ્રાચીન પ્રકારોનો સતત વિધ્વંસ અને નવા પ્રકારો દ્વારા એકધારા પ્રતિસ્થાપનની પૃષ્ઠભૂમિકામાં તેનું વિશ્લેષણ ન થવું જોઇએ., પરંતુ એક સંબંધના સહઅસ્તિત્વમાં જોવા જોઇએ. વિવિધ કલા પ્રકારોની પૃથકતા મુખ્યત્વે શબ્દ, ધ્વનિ, સંકેત, ચેષ્ટા, દળ, ઘન, રેખા અને રંગ ઉપરના આધારને તોડવા સંકલ્પિત પરિસિદ્ધાંત હતો. છઠ્ઠી સદી સુધીમાં આ એટલી માન્ય સ્વયંસિદ્ધિ હતી કે વિષ્ણુ ધર્મોત્તર પુરાણ, રાજા અને ઋષિ વચ્ચેના વાર્તાલાપની કથા દ્વારા સિદ્ધાંતો રજૂ કરે છે. આરાધ્ય મૂર્તિ રચવા રાજાને સમર્થ ગણાવતાં પહેલાં તેમને લય સંગીત (સ્વર અને વાદ્ય) અને ક્રિયાવ્યાપારવિદ્યાની સમજ ક્રમવાર અપાઈ. કોઈ એક કલા કે અમુક શૈલીનું વિશ્લેષણ આમ કેવળ હાથની કે એક ઈશ્વરની આકૃતિનો સંપૂર્ણ અભ્યાસ નથી. માત્ર આ તો તેનો પ્રારંભ જ છે. આવો સમુચ્ચય અભિગમ હોવા છતાં અમુક માધ્યમોને સ્વતંત્રતાની સ્વીકૃતિ મળી છે. પ્રત્યેકના વિશે અલગ અલગ વિચારવામાં આવ્યું છે.

શૈલીઓનો માત્ર તેમના શબ્દ, ધ્વનિ કે ગતિ ઉપર તેમના અવલંબનના અર્થમાં વિશ્લેષણ કરવું તે તો અધૂરો અભ્યાસ ગણાશે તેથી પ્રદેશ કે પ્રદેશોના સંદર્ભમાં એકત્વ અને પૃથકત્વના સમાન સિદ્ધાંતના આધારે કાર્યકરતાં આ તત્ત્વોને તે પ્રદેશના પ્રકારોના પરસ્પર આધાર અને સંબંધની પાર્શ્વભૂમિકાને આધારે છૂટા પાડવા સહેલ થશે.

પ્રત્યેક શૈલીનાં મુખ્ય લક્ષણો સ્થળ અને કાળના સંદર્ભમાં વિચારી શકાય. આ શૈલીઓ મુખ્યત્વે અભિવ્યકિતના સાધન તરીકે શરીર ઉપર આધાર રાખે છે અને તે શબ્દ અથવા વાચા પર અવલંબતી શૈલીઓ કરતાં અલગ જ છે. તથાપિ શબ્દ, 'વાક્', દરેક સ્તરે પ્રારંભિક જ હતો અને જયારે 'શબ્દ' દશ્યના અર્થમાં નહી, પણ શ્રાવ્ય અનુભવ તરીકે વપરાતો હતો; ત્યારે મૌખિક પરંપરાઓએ અભિવ્યક્તિનો મૂળભૂત પાયો રચ્યો.

આ પ્રકારોને દેશના વિવિધ પ્રાંતો અને ભિન્ન ક્ષેત્રે આપણે કેવી રીતે ઓળખી શકીએ અને તેમનાં મુખ્ય લક્ષણો કયાં ? આદિવાસી કક્ષાએ અમુક કોઈ અંગની બૃહદ્ ક્રિયાને મહત્ત્વ આપવાથી શૈલીનો વિકાસ થાય છે. આ શબ્દ કે ભાષાને નહી પણ રોજિંદી ક્રિયાઓને જરૂર મળતી આવે છે. કલા પ્રકાર વારંવાર વપરાતી લય પદ્ધતિ દ્વારા સંચાલિત હોય છે. આ રીતે જયારે જનજાતિનું જૂથ પગને એકમ માની નૃત્ય કરે છે ત્યારે બીજા જાંઘ અને પિંડીની અલગ ક્રિયામાં વિભાજન કરી નૃત્ય કરે છે. વ્યકિતગત નૃત્યમાં સ્વેચ્છાનું તત્ત્વ હોય છે, જયારે સામૂહિક નૃત્ય અનુકૂલિત અને સીમિત હોય છે. આ પરિસીમાની સભાનતા શૈલીમાં વ્યવહાર વૈચિત્ર્ય લાવે છે. નાગા જાતિને 'માર્યા' અને 'હો' એમ તેના વિશિષ્ટ સીમાંકિત વ્યવહારો અને ક્રિયાની પુનરાવૃત્તિ ઉપરાંત, જેમાં શરીરના કેટલાક અવયવોનો જ સમાવેશ થાય છે, એવા ગુણોને લીધે અલગ પાડી શકાય.. ગ્રામીણ કક્ષાએ હાથ અને પગની સૂક્ષ્મ ક્રિયાઓ જણાવા માંડે છે. પ્રજનનક્ષમ વિધિનૃત્યોમાં ભાવસમાધિ અને વશીકરણ અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. જયારે કેટલાક અન્ય પ્રકારોમાં શરીરના અન્ય ભાગોની સૂક્ષ્મ ક્રિયાઓ આગવો ભાગ ભજવે છે. મનુષ્ય દેહ પણ સાંકેતિક અર્થમાં વપરાય છે. આનો આશય અવકાશમાં અમૂર્ત આકૃતિઓ રચવાનો છે. સંગીત જેવું અનિવાર્ય અંગ મોટે ભાગે નર્તકો માટે ગાવા પૂરતું સીમિત નથી. કાવ્યપાઠકો અને સંગીતકારોનું અલગ વૃંદ નર્તકને સાથ આપે છે. કાવ્યના શબ્દો અને ક્રિયા વચ્ચે સંબંધ મુક્ત હોય છે, ખાસ સુગઠિત નથી હોતો. આ નૃત્ય અને ગીતોનું વસ્તુવિશેષ પ્રજનનથી માંડી કૃષિ કાર્યો અને મહાકાવ્યોની કથાઓ પર્યંત વિસ્તરેલું હોય છે. જયારે આપણે ગામ કે રાજયના સામાજિક (વ્યવસાયી કે અર્ધવ્યવસાયી) રંગમંચ તરફ વળીએ તો વાકય અને ચેષ્ટામાં

પરિવર્તન થયેલું જણાશે. હવે બંને વચ્ચે સંબંધ વધુ ગાઢ જણાય છે. નાટ્ય દૃશ્ય ઉચ્ચાર કે ગેયતા પર જ વધુ અવલંબે છે. આ ઉપરાંત ક્રિયા દ્વારા વિવિધ અભિનય પ્રદર્શન પર પણ આધાર રાખે છે. દેશભરમાં થતા રાસલીલા અને રામલીલાના કાર્યક્રમો આ તથ્યનાં ઉદાહરણો છે. તે ઉપરાંત કુટિયટ્ટમ, યક્ષગાન અને ભામકલાપમ્ જેવા નૃત્ય-નાટય પ્રકારો પણ ઉત્કૃષ્ટ દૃષ્ટાંતો છે. તમાશા, ભવાઈ, નૈાટંકી, તેરુકુથ્થુ, વીથિનાટકમ્, વગેરે જેવા 'વીથિ' અને શોભાયાત્રા પ્રકારોમાં વાક્ય-ધ્વનિ ક્રિયા અને ચેષ્ટાના સંબંધને કારણે નવી પદ્ધતિ ઊપસી આવી. વીથિ નાટકોથી તદ્દન વિપરીત કલાબાજીનાં નૃત્યો છે. તેનો ખાસ હેતુ પાઠ્ય નથી હોતો, અભિવ્યકિત કેવળ શારીરિક દક્ષતા ઉપર જ આધાર રાખે છે. પરિષ્કૃત વ્યકિતગત નૃત્ય પ્રકારમાં શબ્દ અને ચેષ્ટાનો સંબંધ બદલાઈ જાય છે. અહીં સાહિત્ય પૂર્વનિયોજિત છંદના બંધારણમાં અમુક રાગમાં ઢાળવામાં આવે છે અને પછી નર્તક સંકેતાત્મક રૂપે કે વર્ણનાત્મક રીતે વ્યકત કરે છે. નૃત્યના સંદર્ભમાં સામાન્યતઃ બધી 'શાસ્ત્રીય' શૈલીઓ આ નિયમો પાળે છે. અલબત્ત, અમૂર્ત આકૃતિઓની શૃંખલા રચવા માનવશરીરના વિવિધ રીતે થતા ઉપયોગને કારણે પ્રત્યેક શૈલીઓ અલગ રીતે ઓળખી શકાય. સુવ્યક્ત ભૌમિતિક કૃતિઓ કાર્યપ્રણાલીનું વ્યાકરણ રચે છે.

રૂઢિગત કે પરિષ્કૃત પ્રકારો, આ પ્રમાણે ગ્રામ્ય કે દેશી સંસ્કૃતિમાં ઊંડાં મૂળ ઉતારી સંપ્રેષણની પદ્ધતિ પેદા કરે છે, જે એક કક્ષાએ પ્રાંતીય જ છે, જયારે તેના અમૂર્તીકરણને કારણે અન્ય તબક્કે સાર્વત્રિક બને છે. શૈલીની ઉત્ક્રાંતિનાં ઉદાહરણો ભારતના પ્રત્યેક ભાગમાંથી આપી શકાય, તેમ છતાં, ખાસ કરીને ઓરિસ્સા, મણિપુર અને કેરળ જેવા પ્રાંતોમાં જ્યાં હજુ સુધી સ્પષ્ટ ઓળખી શકાય તેવાં જુદા જુદા તબક્કાઓ અને સામાજિક સ્તરો આજે પણ હયાત છે.

ગ્રામ્ય અને શહેરી સ્તરો વચ્ચે સામાન્ય સિદ્ધાંત, માનવ શરીરનો અભિવ્યકિતના અવૈયકિતક સાધન તરીકે ઉપયોગ કરે છે. ક્રિયાગતિની અભિવ્યક્તિ તો સહજ કે સ્વૈચ્છિક નથી, બલ્કે પોતાના શરીર દ્વારા જ એકત્વ સાધવાનું હોય છે. વાસ્તવમાં આ જ કારણ છે, જે એશિયાના નૃત્ય અને નાટય-નૃત્ય ને અન્ય અનેક સંસ્કૃતિના નૃત્ય પ્રકારો કરતાં અલગ વૈશિષ્ટ્ય બક્ષે છે.

ભારતીયોએ કેવી રીતે અને ક્યારે શરીરને અગત્યનું પૂર્વોપેક્ષિત માન્યુ તે સમગ્ર ભારતીય વિચારધારાનો ઈતિહાસ સંસ્થાપિત કરે છે. આ તર્કમાં ઊંડાણમાં જવા માટેનો પ્રસંગ નથી; તેમ જ આ સ્થળે તેની અનુમતિ પણ નથી. આ તર્ક ભારતીય કલાત્મક પરંપરાઓમાં પોતાને વ્યક્ત કરે છે, અને ખાસ કરીને મે પ્રકારો જે માનવ શરીરનો પ્રતિમા વિધાયક કે ગત્યાત્મક અભિવ્યક્તિના માધ્યમ તરીકે ઉપયોગમાં લે આ તર્ક પ્રક્રિયાઓનું દેશના પ્રાચીન રસસંપ્રદાયે 'રસ' સિદ્ધાંત તરીકે શાસ્ત્રોક્ત પ્રતિપાદન કર્યું જે લગભગ અઢાર સૈકાઓ સુધી ભારતીય કલાશૈલીના ભવિતવ્યનું સંચાલન કરી રહ્યો છે. બ્રહ્માનંદનાં વિવિધ પાસાંમાં આ સિદ્ધાંતના રસ વસ્તુ અને અભિવ્યકિતની વિધિઓ પર પંડિતોએ વિસ્તારપૂર્વક વિચાર કર્યો છે. આ દિશામાં અત્યારે આપણે નહી જઈએ, છતાં સૌંદર્યશાસ્ત્રના મુખ્ય બે સિદ્ધાંતો તરફ વળીએ. એક તો ઇન્દ્રિયગત સ્વરૂપોના 'અસ્તિત્વ'ની અવસ્થા દર્શાવવા માટે ઐચ્છિક ઉપયોગ, અને અન્ય સ્વરૂપોના તત્કાલ સ્ફુરણ, નાવીન્યતા અને પરિવર્તનને અનુમતિ આપતા શૈલીના નિયમો સાથે સંબંધ રાખે છે. બીજો સિદ્ધાંત સંગીત અને નૃત્યમાં સામાન્ય રીતે 'વ્યભિચારી ભાવ' કે 'સંચારી ભાવ' તરીકે ઓળખાય છે. વ્યભિચારી કે સંચારી ભાવો વડે કલાકાર સ્થાયી અવસ્થાઓ કે મુખ્ય ભાવ (સ્થાયી ભાવ)ને સ્વેચ્છાનુસાર ગમે તેટલી રીતે દર્શાવી શકે, તેમ જ પોતાના આગવા દૃષ્ટિકોણથી સંસારના ચિતારને, સમસ્ત સૌંદર્ય સિદ્ધાંતથી વિચલિત થયા સિવાય રજૂ કરી શકે..

સામાન્ય રીતે માનવામાં આવે છે તેમ માનવશરીરનો અભિવ્યકિત અને સંપ્રેષણના વાહક તરીકેનો ઉપયોગ 'નૃત્ય' કે ક્રિયાત્મક ગતિ માટે બાધિત ન હતો, પણ 'વાક્' કે શબ્દનો પૂરક હતો. તેનું આધિપત્ય દરેક સ્તરે, ખાસ

કરીને ગ્રામ્ય અને શહેરી ક્ષ્ત્રે નિર્વિવાદ છે. શબ્દો પર સ્વરો આયોજવામાં આવ્યા. બન્નેના સંયોજનથી ક્રિયાગતિ દ્વારા ઉપયુક્ત અભિવ્યક્તિની જરૂરિયાત પૂરી પાડી. ભૌતિક વાતાવરણનો રંગ દ્વારા સંકેત, વેશભૂષા, મેક-અપ, મુગટ, બધાએ અન્ય વસ્તુને સુદૃઢ બનાવ્યાં આથી ઉત્પન્ન થયેલી વિભિન્ન શૈલીઓ ઓછેવત્તે અંશે આ પૃથક માધ્યમોના જુદા જુદા સંમિશ્રણ ઉપર આધારિત હતો અને તે કોઇ એક જ માધ્યમને આધારે જન્મી ન હતી.

આથી ભારતીય કલાના અનુસંધાનમાં જ્યારે નાટક, નૃત્ય કે સંગીત વિશે કોઇ કહે ત્યારે તે શાબ્દિક ક્રિયા કે ધ્વનિના સ્થાયી કે મૂળભૂત સિદ્ધાંતનો ઉલ્લેખ કરે છે, પણ આ કલાઓની ભિન્ન કે પરસ્પર આનુષાંગિક વિશિષ્ટતાઓ વિશે કહેતા નથી.

ભારતીય નાટ્યકલા પંરપરાને સાચા અર્થમાં સમજવા માટે આંતરગઠિત સ્તરોના માળખાની, પ્રદેશોના પરસ્પર સંબંધ, કલા પ્રકારોના ઉભયાધારાત્વ અને અનંતકાલીય સિદ્ધાંતો ઉપરાંત, નિરંતર પરિવર્તિત થતા અને સદા નવીનતા સાથે ઉદ્દભવતા સ્રોતના અચલ કેન્દ્રની તેમ જ અનેક અભિવ્યક્તિના વિસ્તૃત ફલકની સ્વીકૃતિ આવશ્યક છે.

ચિરકાળની પ્રાચીન અને અર્વાચીન, નવા કે પરિવર્તિત થતા ઉદાહરણના નિયમો ભારતની આધ્યાત્મિક અને ઐહિક વિચારધારામાં ભળી ચૂક્યા હતા. દેશની નાટ્યકલાનું આ સ્વરૂપ છે. તેઓ હાલના સંદર્ભમાં તેના વાહક થઇ શકે પણ સમકાલીનત્વ ધરાવતી કલા સાંકેતિક પરંપરા કે પ્રાચીન પરંપરાના અર્થમાં લેવાવી જોઇએ. વિવિધાર્થો કે પ્રકારો આમ તાર્કિક ઉપસિદ્ધાંતો થઇ જાય છે. 'નાટયકલા' અન્ય પદ્ધતિઓમાંની એક છે, જયાં 'અવ્યક્ત' અને 'ભિન્ન અભિવ્યકિતઓ'ના સિદ્ધાંતોનો સમાવેશ થયો છે.

ભારતીય નાટ્યકલાઓનું સ્થાનિક અને કાલિક રૂપરેખાનું સામાન્ય સર્વેક્ષણ આપણા અભ્યાસના વિષયને સ્પષ્ટ રીતે અલગ પાડી શકે. આ સર્વેક્ષણ માત્ર આદિવાસી કે શહેરી પ્રકારોના અનુસંધાનમાં ઓળખાવી ન શકાય તેવા પ્રકારો સાથે સંબંધ સ્થાપવા પ્રયત્ન કરે છે. ટૂંકમાં આ બધા પ્રકારો સામાન્ય રીતે કહેવાતા 'લોક' કે 'શાસ્ત્રીય' કક્ષા હેઠળ નથી આવતા, છતાં પરસ્પર વ્યાપ્ત છે.

ભૂ-ભૌતિક વાતાવરણ, ખોરાકની શોધ અને કૃષિપદ્ધતિના પ્રકારો પર નિર્ભર જીવનપદ્ધતિ, સામાજિક, આર્થિક માળખું, ધાર્મિક રાજકીય વિકાસ અને સાહિત્યિક પ્રતિમાવિધાયક કલા પંરપરાઓની ઉત્ક્રાંતિએ આ પ્રકારોને ઘડ્યા છે અને સાથોસાથ પ્રભાવિત પણ કર્યા છે. અલબત્ત, આ પ્રકારોની અન્ય બે રજૂઆતની રીત સાથે અત્યારે કશો સંબંધ નથી. તેના બદલામાં જનજાતીય અને શહેરક્ષેત્રે શાસ્ત્રીય શૈલીએ, પ્રતિમા વિધાયક કલાઓને તેમની રજૂઆત કરવાની પદ્ધતિને પ્રભાવિત કરી છે. પોતે પણ તેની અસર નીચે આવ્યા છે. કોઇ એક સમુદાયના ધંધાદારી કે બિનધંધાદારી કલાકારો દ્વારા કરાતી પૃથકે અને ભિન્ન વિષયવસ્તુ, સ્વરૂપ અને શૈલીની અભિવ્યક્તિને વિદ્વાનોએ અનેક રીતે ઓળખાવી છે. કોઇકે તેમને લોકનાટ્ય, નૃત્ય કે નાટક કેટલાકે "પારંપારિક નૃત્ય નાટ્ય" તો બીજાઓએ પ્રચલિત ગ્રામ્ય નાટ્યરંગ કહ્યો છે. તેની લોકગાથા, ગીતિ નાટ્ય, નૃત્ય-નાટક, રંગભૂમિ નાટક, બદલાતા સ્થાનીય નાટ્યરંગ પ્રકાર, ચક્રીય નાટકો વગેરે જેવા પ્રભેદો પણ પડ્યા. શૈલીઓની નામાવલિ અને તેના વર્ગીકરણની પદ્ધતિને વિસ્તારી શકાય, તોપણ ટૂંકમાં આ તબક્કે વર્ગીકરણ કરવાના પ્રયત્નનો આશય એ જ હોઇ શકે કે ત્યાં અમુક સમત્વનો અભિગમ પ્રર્વતે છે. એક બાજુ આ પ્રકારોને માત્ર જનજાતીય કે ગ્રામીણ પ્રવૃત્તિઓથી ઓળખવા ને પછી બીજી બાજુ અત્યંત પ્રશિષ્ટ વૈયક્તિક અભિવ્યકિત જે સામાન્ય રીતે 'શાસ્ત્રીય' નૃત્ય પ્રકારો તરીકે ઓળખાય છે અને સામાન્યતઃ શહેર સાથે સાંકળવામાં આવે છે. આથી પ્રકારોને સહજ રીતે પારખી શકાય છે.

સૌ પ્રથમ આપણે કલાને તેની અભિવ્યક્તિના મુખ્ય માધ્યમના આધારે વર્ગીકરણ કરવાનું શરૂ કરીએ. અને પછી તેને વર્ગ કે કલાકારના સમૂહ સાથે કે જે આમાંના કેટલાક પ્રકારોના ભંડાર સમા છે તેની સાથે સરખાવવા પ્રયત્ન કરીશું.

સૌ પ્રથમ આપણી પાસે સાહિત્યકૃતિ પર આધાર રાખતો 'ચારણ' પ્રકાર છે. દેશની લેખિત સાહિત્ય પરંપરા સાથે તેનો સીધો સંબંધ આવશ્યક નથી. રજૂઆત કરનાર સાધારણ રીતે એક જ કલાકાર હોય છે અથવા તો જુદા જુદા વૈયક્તિક કલાકારો હોય છે. પછી કોઇ એક ઉત્કૃષ્ટ કલાકારને વૃંદ સાથ આપતું હોય છે. આ પ્રકારને રાજસ્થાનમાં 'પાબુજી કી પડ' તરીકે, મધ્યપ્રદેશમાં 'આલ્હ ઊદલ' તો મહારાષ્ટ્ર અને ગુજરાતમાં 'હરિકથા'ને નામે, ઓરિસ્સામાં 'દસ કાથિયા' તરીકે, પંજાબ અને ઉત્તર પ્રદેશમાં 'રામ-કૃષ્ણ કથા' તરીકે, આંધ્રમાં 'બુરાકથા' તરીકે તો તામિલનાડુમાં 'હરિકથા' તરીકે એમ જુદી જુદી જગ્યાએ જુદા જુદા નામે જાણીતો છે.

આ પછી ચક્રીય નાટકો અથવા જેને 'ચમત્કાર નાટકો' પણ કહે છે, તે રામકૃષ્ણ કે દુર્ગાની કથા પર આધારિત દૃશ્ય-નાટ્યની જેમ એક સમૂહ દ્વારા કરવામાં આવે છે. 'ચારણ'ના પ્રકારની જેમ એક જ કલાકાર રજૂ નથી કરતો. દેશભરમાં પ્રચલિત રામલીલા કે કૃષ્ણલીલાની કક્ષામાં બનારસ, અયોધ્યાની રામલીલા, મથુરા વૃંદાવનની કૃષ્ણલીલા અને બીજા સ્થાનિક અને નાટકીય પ્રકારો આવે છે.

પછી જે સ્વરૂપ આવે છે તેના પ્રકાર અને હેતુ બે મહાકાવ્યો ધાર્મિક નાટક તરીકે ન માનતાં તેમને સ્થાનીય સંસ્કૃતિના અંગ તરીકે માને છે. ઘણી વાર મહાકાવ્ય કે કૃષ્ણલીલાની કથાથી કથાવસ્તુ વેગળો થઇ વિવિધ પ્રાંતોમાં વિકસેલી સાહિત્ય શૈલીઓ તરફ વળે છે. ગુજરાત અને મહારાષ્ટ્રની 'ભવાઇ' અને 'તમાશા', તામિલનાડુ, આંધ્ર, કેરળના અનુક્રમે 'તેરુકુથ્થુ', 'વીથિનાટકમ' અને 'ઓત્તાન થુલ્લાલ', ઉત્તરપ્રદેશની 'નૌટંકી', રાજસ્થાનનું 'ખ્યાલ', કાશ્મીરનું 'ભાંડ જસન' અને શોભાયાત્રા પ્રકાર, બંગાળ, ઓરિસ્સા, આસામ અને મણિપુરનું યાત્રા કે જાત્રા આ સર્વે એક જ કક્ષામાં આવે છે. આ પ્રકારો સાથે ઘણો ગાઢ સંબંધ ધરાવતો, કયારેક વીથિ પ્રકારો તરીકે ઓળખાતો પ્રકાર મંદિરના પ્રાંગણમાં કે ગામડાના ચોરા પર ભજવાતો. આમ છતાં આ ઉચ્ચ કક્ષાનાં પરિષ્કૃત નાટકો અને તત્કાળ ભજવાતાં વીથિ નાટકો વચ્ચે સેતુ બાંધે છે. તેમનું બંધારણ સાહિત્યિક નાટ્ય અંશોને ઘણું મળતું આવે છે. છતાં તેટલું યથાર્થ નથી. ઉદાહરણાર્થે આસામના અંકીઆ-નાટ, આંધ્રનું ભામકલાપમ, તામિલનાડુનું ભાગવતમેળા અને કર્ણાટકનું યક્ષગાન ટાંકી શકાય. કેરળના કૃષ્ણાટ્ટમ અને કુટિયટ્ટમનો વર્ગ જુદો જ છે. આ બધામાં નૃત્ય અને નૃત્ય નાટ્ય સ્વરૂપો ઉમેરવાં જોઇએ જે વાક્ કરતાં ક્રિયા ઉપર વધુ આશ્રિત છે અને એ લાક્ષણિકતાને કારણે બીજા પ્રકારોથી જુદો પડે છે. આ મુદ્દાને સમર્થન આપતો નૃત્ય નાટ્ય પ્રકાર 'છઉ' અને તેના સેરાઇકેલા પુરુલિયા અને મયૂરભંજ જેવા પ્રભેદો ધ્યાનમાં આવે છે.

વિવિધ પ્રકારોની સૂચિ અહી જ પૂરી નથી થતી, કારણ કે અહી અતિ સમૃદ્ધ કઠપૂતળી નાટ્ય શ્રેણીને આપણે ઉમેરી જ નથી. આ શ્રેણીમાં હાથ પંજો, લાકડી, સળિયા, છાયા પૂતળી અને દોરીએ બાંધેલી ઢીંગલીઓ પરીચિત્ર કથા અને વર્ણનાત્મક રંગ અને બીજા અનેકનો સમાવેશ થાય છે.

હવે આપણે કલાકારજૂથના સંદર્ભમાં અભિનય કળાની જુદી જુદી કક્ષાઓનો પરસ્પર સંબંધ સ્થાપવા પ્રયત્ન કરીશું. એક માત્ર ઊડતી નજર નાખતાં ખ્યાલ આવશે કે આ મોટા ભાગના કલાકારો આદિવાસી સમાજના નહી, પણ ગ્રામીણ સમુદાયમાંથી આવતા હોય છે. રામલીલા, રાસલીલા કે અંકીઆ-નાટ સિવાય, બીજા બધા પ્રકારો અર્ધવ્યવસાયી કે વ્યવસાયી કલાકારો વડે જળવાયા છે અને તે ધન કમાવાનો ધંધો ન પણ હોય. તેને અવ્યવસાયી કે મનોરંજનાત્મક પ્રકાર ન કહી શકાય.

શરૂઆતમાં આપણે જનજાતીય સમાજવ્યવસ્થા અને ગામડાના બંધારણ વિશે જોયું. ગ્રામ્ય સમુદાયોનું વિશ્લેષણ સિદ્ધ કરે છે કે આમાંના ઘણા ખરા 'પછાત' વર્ગો તરીકે ઓળખાય છે. પણ પરંપરાગત જાતીય વર્ણ પ્રમાણે ક્ષુદ્ર હોવા જરૂરી નથી. કહેવાતા પછાત વર્ગો હેઠળ 'વૈરાગી', 'બીનકાર', 'ભવૈયા', 'ગાંધર્વ', 'બાઉલ', 'ગાજી' અને અન્ય આવે છે. ઉપર જણાવેલ ઘણાં કલાત્મક સ્વરૂપો ખાસ કરીને આ જાતિઓ દ્વારા જાળવવામાં આવ્યાં છે. અને તેઓ ઈ.સ. પૂર્વે બીજી સદીથી ઈ.સ. 14મી સદી દરમ્યાન પાણિનિના 'અષ્ટાધ્યાયી', કૌટિલ્યના 'અર્થશાસ્ત્ર' અને બીજા અન્ય ગ્રંથોમાં અર્ધવ્યવસાયી કે વ્યવસાયી કલાકારો તરીકે નોંધાયા છે. 'ભવાઈ', 'તમાશા', 'ખ્યાલ', 'નૌટંકી', 'તેરકુથ્થુ', 'વીથિનાટકમ', ભાંડ જશનના કલાકારો પણ આ જ વર્ગમાં આવે છે. બીજી બાજુ ભામકલાપમ, યક્ષગાન, કુટિયટ્ટમ વગેરે મહદ અંશે બ્રાહ્મણો દ્વારા કે ખાસ ઉદાહરણ તરીકે કેરળની વિશિષ્ટ અંબલવાસી જ્ઞાતિના કલાકારો દ્વારા રજૂ કરાય છે. વારાણસીની રામલીલામાં અને વૃંદાવનની રાસલીલાનાં કેટલાંક પાત્રો ચૌદ વર્ષથી નીચેના બ્રાહ્મણ છોકરાઓ દ્વારા ભજવાય છે. મણિપુરમાં જાત્રા અને રાસ મુખ્યત્વે ક્ષત્રિયો ભજવે છે.

ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે સ્પષ્ટ થાય છે કે જાતિઓ અને જ્ઞાતિઓમાં કે સમાજના કોઇ એક કે અમુક જૂથોમાં જ નાટય પ્રવૃત્તિ સીમિત નથી અને મોટા ભાગના અર્ધવ્યવસાયી કે વ્યવસાયી હોવા છતાં તેઓ પછાત વર્ગમાંથી કે બ્રાહ્મણ કે ક્ષત્રિય જાતિઓમાંથી આવે છે. ટૂંકમાં સામાજિક બંધારણ માત્ર આધાર રચે છે, પણ શૈલીનું વર્ગીકરણ અને તેના ઉપવર્ગોને અસર નથી કરતું, તથાપિ એ લક્ષમાં રાખવું જોઇએ કે આ શૈલીઓને કથાવસ્તુ અને સ્વરૂપના સંદર્ભમાં વિભાજિત કરી શકાય તેમ જ તેઓને અમુક જાતિઓના વારસાગત પ્રકારો હેઠળ મૂકી શકાય. તેને પ્રાદેશિક વર્ગ કે સમાજની જાતિઓ અને તેમના કાર્યક્રમના સાહિત્ય તત્ત્વ પ્રમાણે અલગ કરી શકાય.

આ સ્વરૂપોની વિકાસ રૂપરેખા ઐતિહાસિક, પુરાતાત્ત્વિક અને શિલાલેખી પુરાવામાં છે. સાહિત્ય સ્રોત (ઐતિહાસિક અને સર્જનાત્મક સંસ્કૃત સાહિત્ય સાથે) મુખ્યત્વે સાહિત્ય અને પ્રાદેશિક ભાષાઓ અને મધ્યકાલીન ગ્રંથોમાંથી મળે છે. આના ઇતિહાસનું નિર્માણ ઈ.સ. પૂર્વે બીજી શતાબ્દીથી લઇ ઈ.સ. 19 મી સુધી, તેમાં પણ ઇ. સ. 9મીથી 18 મી સદીના ગાળામાં પુનઃનિર્માણ થઇ શકે. આ પ્રકારના અભ્યાસમાં આવું કાર્ય હસ્તગત કરવું અત્યંત મહત્ત્વપૂર્ણ બનશે.

આધારભૂત વિગતો પર ઊડતી નજર નાખતાં જણાશે કે અનેક ઐતિહાસિક કાળ પરિવર્તન સાથે કલા પ્રકારોએ ટકી રહેવા સતત અને સખત ઝઝૂમવું પડ્યું. રાજકીય ઇતિહાસ દરમ્યાન વિદેશી હુમલાઓ, યુદ્ધો, રાજયોનું પતન, સ્થળાંતર, કસ્બા, જાગીર કે રાજ્યનો વિકાસ, અત્યંત રૂઢિવાદી સામાજિક અને ધાર્મિક ચળવળનો ફેલાવો, તેનો સતત પ્રતિકાર કરતાં કરતાં તેઓ ઉદ્દભવ્યા, વિકસ્યા અને ઉન્નતિ પામ્યા. જોકે આ સર્વે પ્રકારોના ઉદ્દભવ અને ઉન્નતિનો કોઇ ચોક્કસ ઐતિહાસિક પક્ષ કે કાળ નક્કી થઇ શકતો નથી. તેમ છતાં તેમાંનાં ઘણાં ખરાં સ્વરૂપોની તવારીખો શોધી શકાય. કેટલાક, જેમ કે ચારણને વૈદિક કે ઉત્તર વૈદિક કાળમાં મૂકી શકાય. બીજાને ઈ.સ. ચોથીથી પાંચમીસદીના પ્રાચીન ઉચ્ચ સંસ્કૃત સાહિત્યના કાળમાં અને તે ઉપરાંત કુટિયટ્ટમ જેવા પ્રકારોને દસમી, અગિયારમી સદીના ગાળામાં મૂકી શકાય. પ્રાદેશિક સાહિત્યને સમકાલીન એવા ઘણા ખરા ઈ.સ. 1250થી ઇ. સ. 16-17મી સદી સુધી પણ લઇ જઇ શકાય. થોડા ઘણા જે અમુક સામાજિક રાજકીય વિકાસના દબાણ હેઠળ કે સર્જનશીલ પ્રતિભાશાળી વ્યકિતગત કલાકારો દ્વારા છેલ્લાં પચાસથી સો વર્ષ પહેલાં પેદા નથી થયા, આજે પણ શહેરી અને ગ્રામ્ય કક્ષાએ નવાં સ્વરૂપો ઉત્પન્ન થતાં રહે છે. તે બદલામાં પોતે સમૃદ્ધ થઇ વર્તમાન પ્રવાહને પણ સમૃદ્ધ બનાવે છે.

ઐતિહાસિક વિકાસ અને મહત્ત્વપૂર્ણ માહિતીના સ્રોતને આધારે શૈલીઓને જાણવાનો ઇરાદો અત્યારે નથી. તે ઇતિહાસને તટસ્થ અભ્યાસાર્થે હજી એકત્રિત કરી, તવારીખવાર નોંધી વિશ્લેષણ કરવાનું બાકી છે. આપણા અભ્યાસનો મુખ્ય હેતુ સમકાલીન અભિવ્યક્તિના પ્રકારોનો ભારતના કોઇ પ્રાદેશિક સ્વરૂપ સાથે અને અન્ય સમાંતર પ્રકારો સાથેનો સંબંધ સ્થાપવાનો છે.

પ્રત્યેક પ્રકારનું સાહિત્યિક કથાવસ્તુ, નાટ્ય બંધારણ, સંગીત માધુર્ય ક્રિયાકૃતિઓ, વેશપરિધાન અને મુખ્ય શૃંગારના પ્રાવિધિક અને ઔપચારિક પાસાનો ઊંડો અભ્યાસ કરવાનો હેતુ અહીં નથી. અમે માનીએ છીએ કે સ્વયં ભારતીય નાટ્ય-પરંપરાઓ, જે એક પક્ષે જનજાતીય કે લોક અને બીજી બાજુ વિધિયાત્મક શાસ્ત્રીય પ્રકારોમાં વિભાજિત ન કરી શકાય તે પરંપરાઓની સમૃદ્ધિ અને વિશાળતાનો પુરાવો આપશે. આ પરિચયમાં એક બાજુએ આદિવાસી અને વિધિયાત્મક પદ્ધતિનો અને બીજી બાજુ સંસ્કૃત નાટકોના અવિરત પ્રવાહ વચ્ચેનો સંબંધ સ્થાપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. એક પ્રકારના પ્રદેશમાંથી બીજા પ્રદેશના પ્રકાર સાથે ભળી જવાના ભારતીય ગત્યાત્મક વિશિષ્ટ ગુણને લક્ષમાં રાખી પ્રાદેશિક જૂથો અને સંમિશ્રણોનો પણ આવિષ્કાર કર્યો છે. કેટલાંક ઉદાહરણમાં ભૂ-ભૈતિક અને સાહિત્યિક પ્રથાઓના ગુણને લીધે વર્ગીકરણ થઇ શક્યું તો કયારેક ભક્તિ આજે પણ દેશનાં કેટલાક ભાગોમાં પ્રચલિત છે. તેને ઐતિહાસિક ચળવળના ફળસ્વરૂપે તારવી શકાય તેવી વૃંદાવન અને મણિપુરની રાસલીલા સ્વરૂપોનાં આદર્શ ઉદાહરણો છે. વળી દેશ્ય નાટ્ય, દંતકથા, પુરાણકથા, મહાકાવ્યો, ગીત ગોવિંદ અને તેના પર આધારિત બીજાં ગેય કાવ્યોથી માંડી સામાજિક પ્રહસન, વ્યંગ, અશ્લીલ પરિહાસ અને સ્થાનીય ઇતિહાસ તેમ જ રાજકીય વિકાસો પર આધારિત અભિનવ પરિવર્તન જેવી વિસ્તૃત વિવિધતા ધરાવે છે.

સ્થાનીય પરિસ્થિતિમાં થોડા સમય માટે અપનાવી શકે તે કથાવસ્તુને સ્થિતિસ્થાપક પ્રકારમાં રાખ્યું છે. મૂળ કથાવસ્તુ એક સ્તરે શાશ્વતત્વને લગતું હોય ઉપરાંત તેની અચૂક સ્થાનીય રંગભૂમિ અને સમકાલીન સાતત્ય પણ નિશ્ચિત છે. ચારણ કે કઠપૂતળી કે વીથિનાટકો કે પછી અમુક બંધારણની રૂપરેખાવાળા કુટિયટ્ટમ, ભામકલાયપ, કે યક્ષગાન જેવા પ્રકારો હોય તેના નાટ્યના માળખામાં બે સ્તરીય અર્થો વણાયેલા હોય છે.

ઘણા ખરા પ્રકારોમાં સ્થળકાળની સંયોગમર્યાદાનું ઉલ્લંઘન થયું હોય છે. તેમાં સંસ્કૃત નાટકોનું બંધારણ, પરંપરાગત પ્રથાઓ, વધારામાં ઇંદ્રધ્વજની પૂર્વરંગ વિધિઓ, નાટકના અંકો અને ઉપઅંકોમાં વિભાજન સંધિનો ઉપયોગ, નાયક-નાયિકા ભેદ, સાથે નાયક-ખલનાયકનો પ્રયોગ, વળી સૂત્રધાર અને વિદૂષક જેવાં બધાં જ અગત્યનાં પાત્રનો સમાવેશ થાય છે. અલબત્ત, સૂત્રધારને ગ્રીક નાટકના 'કોરસ'ની જેમ પ્રસંગપૂર્તિના મહત્ત્વના અંગ તરીકે વાપરવામાં આવે છે. વિદૂષકનો ભૂત અને વર્તમાનના બે કાળ પરિમાણની સંધિ માટે ઉપયોગ થાય છે. સહજ ભાતીગળ રીતે સમાજને સ્પર્શતી આગવી કુશાગ્ર અભિનય નિપુણતા વડે દૈવી અને માનવીય સંસારને એકમેકની સમીપ લાવવામાં આવે છે. જોકે સંસ્કૃત નાટકોમાં સ્થળનું અત્યંત વ્યવસ્થિત રીતે થતું વિભાજન મોટા ભાગના સમકાલીન પ્રકારોમાં હાલની અભિવ્યક્તિકરણ શૈલીમાં લુપ્ત થઇ જાય છે. છતાં તેઓ સંસ્કૃત નાટકના કક્ષા વિભાગ જેવા નીતિનિયમોને અપરિષ્કૃત રીતે વળગી રહ્યા છે. આ સાથે ચેષ્ટા પ્રકારો, ખાસ કરીને હાથની ચેષ્ટાઓ (હસ્તાભિનય) કરે છે તે મોટા ભાગના પ્રકારોમાં બહુ અલ્પ પ્રમાણમાં છે, તો લગભગ ગેરહાજર છે. આ સંબંધમાં કુટિયટ્ટમ, ભામકલાપમ અને ભાગવતમેળા એક વર્ગમાં આવે છે. 'છઉ' પ્રકારો, ભલે પછી તે પુરલિયા છઉ જેવા નાટયાત્મક હોય કે સેરાઇકલા જેવા લાવણ્યપ્રધાન કે મયૂરભંજના મહાકાવ્યના નૃત્યનાટય પ્રકાર હોય, શબ્દ પ્રયોગ કે વાક્ના પ્રયોગનું પ્રભુત્વ ન પણ હોય, તેમાં સંધિયોજના હોય છે.

દેશના વિવિધ ભાગોનાં કઠપૂતળીનાં સ્વરૂપોને, એક તરફ છાયા સળિયા, હાથપંજા કે સૂત્ર અને બીજી બાજુ

કથાવસ્તુના ગુણને લીધે અન્ય પ્રદેશના પ્રત્યક્ષ નૃત્ય કે નાટકના પ્રકાર સાથે સંયોગને કારણે પુનઃ વિભાજિત કરી શકાય. યક્ષગાન અને કર્ણાટકનો ગોમબેયટ્ટ નામનો કઠપૂતળી પ્રકાર એક ઉદાહરણ છે.

વર્ણનાત્મક ચારણકથા અને પટચિત્રકથાઓમાં શબ્દો, દશ્ય કે ચેષ્ટાકૃત અભિવ્યકિતથી દર્શાવવામાં આવે છે અને અલગ જૂથ રચે છે.

આવાં જૂથો અને વર્ગો ભિન્ન હોવા છતાં અભિગમમાં સગોત્રતા, પરસ્પર ઝુકાવ અને કથાવસ્તુનું સામ્ય, પ્રત્યેક પ્રકારની અલગ રીત અને રૂઢિપ્રણાલી આંતરજીવન અને સંપ્રેષણની વિશિષ્ટ અભિવ્યકિતને લીધે દરેક પ્રકારને નિરાળું વ્યકિતત્વ બક્ષે છે.

છેલ્લો અને અંતિમ પ્રશ્ન ઊઠે છે કે પ્રેક્ષકો કયા ? તેઓ આદિવાસી અને ગ્રામ્ય નૃત્ય અને સામાજિક સમૂહ ગાનના પ્રેક્ષક વર્ગથી જુદા કઈ રીતે પડે છે ? આગળ ઉપર જતાં કલાકાર નટ-નર્તક, સંગીતકારો અને પ્રેક્ષકો દરમ્યાન ભાગ્યે જ ભેદ હોય છે, બધા એકત્ર થઈ જાય છે. આ પ્રકારોના પ્રેક્ષકો જયારે સક્રિય રીતે ભાગ લે છે ત્યાં નટ-નર્તક, સંગીતકાર અને પ્રેક્ષક-દર્શક અને શ્રોતા વચ્ચે સ્પષ્ટ સીમાંકન થઈ જાય છે.

આશા છે કે આધુનિક અર્થમાં આ બધાં સ્વસ્ફુરિત અને અવ્યવસ્થિત હોવા છતાં બંધારણની એકતા ધરાવતાં દષ્ટાંતોનું આ વિસ્તૃત વર્ગીકરણ જ પ્રસંગની જટિલતાનું ઉદાહરણ પૂરું પાડશે. હવે પછી આ પ્રકારોનું સ્થળ અને કાળના સંદર્ભમાં વિશ્લેષણ કરવા પ્રયત્ન કરીશું.

પ્રત્યેક પ્રકારને તેના પ્રાંતીય વિભાજન દ્વારા જુદો જુદો જોવો પડશે. તેમના ઉદ્દગમ અને ઉત્ક્રાંતિનો કાળાનુસાર ઈતિહાસ રજૂ કરવો ઠીક રહેશે. અંતમાં સીમોલ્લંઘન કરતી તેમની પ્રણાલીની વિશિષ્ટતાના સંદર્ભમાં તેમને પુનર્વિભાજન કરી એકસાથે સમજવા પણ સરળ થઈ પડશે. આ અભિગમમાં સાતત્ય છે, પણ જણાવેલ અભિગમને અનુસર્યા નથી કારણ કે પ્રાદેશિક સ્તરે અમુક કાર્ય અગાઉ થઈ ચૂક્યું છે. જો સૌ પ્રથમ કાળાનુક્રમ ઈતિહાસ અને પ્રાથમિક હકીકતોને પહેલાં સાબિત ન કરીએ તો બીજો અભિગમ અધરો છે અને તે કોઈ એક લેખક સઘળું કામ તો જ કરી શકે. આથી પહેલાં બે અભિગમને લક્ષમાં રાખી ત્રીજાને જ પસંદ કર્યો છે.

લેખિકાનું માનવું છે કે આવો પ્રયત્ન જ, ભલે તે ગમે તેટલો વિસ્તૃત હોય, નાટયકલાની પરંપરાનું ચિત્ર ઊભું કરી શકે. સાથે તે જ સમયે અનાદિ અને સમકાલીનતા, નિરંતરતા અને પરિવર્તન, એકતા અને વિવિધતા, પરસ્પરાવલંબન અને સ્વશાસિત જેવાં ભારતીય સંસ્કૃતિનાં વિશિષ્ટ લક્ષણોને પણ દર્શાવી શકાય.

પ્રકરણ 2

કુટિયટ્ટમ

ભારતીય સાંસ્કૃતિક પરંપરાઓની એ વિશિષ્ટતા છે કે ગતિક્રિયા, પ્રકાર કે શૈલી અમુક ઐતિહાસિક સમયમાં દેશના અમુક ભાગમાં પેદા થઇ તદ્દન જુદા અને દૂરના પ્રદેશમાં ઉત્કૃષ્ટપણે દીપી ઊઠે છે. આખા ઇતિહાસકાળમાં અને ખાસ કરીને 10મી સદી પછી સાહિત્યના ક્ષેત્રે પ્રતિભાવિધાયક અને નાટ્યકલાઓના આ તથ્યને ટેકો આપતાં પૂરતાં ઉદાહરણો છે. અલબત્ત, આગળ જતાં આપણે જોઇશું કે ઘણા પ્રકારોની પ્રાદેશિક અને કેટલીક વાર સ્થાનીય સ્પષ્ટ ઓળખ હોવા છતાં તેમને નજીકથી જોતાં બીજા પ્રદેશના સમાન લાગતા પ્રકારો સાથે અને અલબત્ત તે જ ક્ષેત્રના બીજા પ્રકારો સાથે સંબંધની ભૂલભરેલી ધારણા દેખાશે.

કેરળનો દાખલો લઇએ તો એમાં સુવિદિત છે કે કથાકલિ સિવાય 'કુટિયટ્ટમ' અને ગીત-ગોવિંદની ગેરરજૂઆત એમ બે પ્રકારો છે. તેમ છતાં બન્નેનું વિશ્લેષણ દર્શાવશે કે શૈલીનું અંતિમ સ્વરૂપ જરૂર પ્રાદેશિક છે. પણ તેનો ઉદ્દગમસ્રોત તો કેરળની બહાર જ ખોળવો પડશે. ઉપરાંત આ બે પ્રકારો કેરળ અને કેટલાક બહારના પ્રકારોની જેમ અનેક સ્તરે પહોંચતું નાટ્યાત્મક દૃશ્ય પૂરું પાડે છે. અને તેથી અનંતતાનાં પરિણામો અને તે જ વખતે 'કાળ' સાથે લીનતા અથવા એક શબ્દમાં કહીએ તો સમકાલીનત્વને અંતર્વિષ્ટ કરે છે.

સંસ્કૃત નાટકનાં અગત્યનાં કથાવસ્તુ તત્ત્વો અને બંધારણીય લક્ષણો ધરાવતા, આજે પણ જળવાઇ રહેલા પ્રકારોમાંથી સૌથી મુખ્ય પ્રકાર સાહજિક રીતે કુટિયટ્ટમ છે. તે સાથે તે દેશના જુદા ભાગોમાં દસમી સદી બાદ વિકસેલી અને સંસ્કૃત નાટકો અને પ્રાદેશિક ભાષા અને સાહિત્યના વિકાસને જોડતી કડીને છૂટી પાડતી ભારતીય નાટ્ય પરંપરાઓમાંની પુરોગામી શૈલી છે. આની રચનામાં સંસ્કૃત નાટકોની પારંપરિક પ્રથા, કથાવસ્તુ અને સ્વરૂપની અને બીજાં સંપૂર્ણપણે પ્રાદેશિક કે વિધિયાત્મક કે જનજાતીય કેરળીય મૂળ તત્ત્વોએ ભાગ ભજવ્યો છે. કુટિયટ્ટમને સંસ્કૃત નાટકની એકમાત્ર જીવંત પરંપરા તરીકે ઓળખાવતા વિદ્વાનો સાચા છે. તેમ છતાં એ ધ્યાનમાં રાખવું ઘટે કે કુટિયટ્ટમમાં સંસ્કૃત નાટકો સાથે કોઇ લેવા દેવા ન હોય તેવી પરંપરાઓ સાથે સંપર્ક છે અને તેવાં તત્ત્વો પણ મોજૂદ છે.

ઉચ્ચતમ વિકાસ પામેલા આ પ્રકારના કથાવસ્તુના વિવિધ કથાપ્રસંગ, સ્વરૂપ અને શૈલીનું પરીક્ષણ કરતાં પહેલાં કુટિયટ્ટમના ઉદ્દભવ પહેલાંની સંસ્કૃત રંગભૂમિની અવસ્થાનું સંક્ષિપ્તમાં ઇતિહાસદર્શન જરૂરી છે. આ વિકાસને પ્રભાવિત કર્યો તે પ્રાદેશિક કાવ્યો, નાટકો, નૃત્ય, સંગીત તરફ પણ ધ્યાન દોરવું જરૂરી છે.

કાલિદાસ, ભવભૂતિ અને હર્ષ આ બધા નાટકકારો ઉત્તર ભારતમાંથી આવ્યા એ તો સુવિદિત છે. પણ ભાસનાં નાટકોની હસ્તલિપિ મળતાં સંસ્કૃત નાટકોની પરંપરા કેવળ ઉત્તરમાં જ સીમિત હતી તેવી પૂર્વ માન્યતા બદલી નાખી. આ સદીના પૂર્વાર્ધમાં વધુ હસ્તપત્રો પ્રાપ્ત થઇ છે જેનાથી નિર્ણયાત્મક રીતે પુરવાર કરી શકાય છે કે સંસ્કૃત નાટ્ય પરંપરા કેરળ સુધી પહોંચી હતી. આ હકીકતને આધારે સંસ્કૃત નાટકનો આશરે આઠસો વર્ષ સુધીનો એકધારો સળંગ ઈતિહાસ સાંકળી શકાશે. અભિનવ ગુપ્ત જેવા નાટ્યશાસ્ત્રના ઉત્તમ ટીકાકારની ટીકા પણ કેરળમાંથી મળી તે કદાચ આકસ્મિક નથી.

આપણે જાણીએ છીએ કે ભરત મુનિના નાટયશાસ્ત્રે વખત જતાં 'ઉપરૂપક' નામના લઘુ પ્રકારને પેદા કર્યો. આપણને એ પણ ખ્યાલ છે કે હર્ષના સમયમાં સંસ્કૃત નાટકનો એક પ્રકાર 'સંગીત-નાટક' કે 'સંગીતક' ઘણો લોકપ્રિય હતો. આથી જણાશે કે કુટિયટ્ટમને આ સંસ્કૃત રંગભૂમિના વિકાસ સાથે સીધો સંપર્ક હતો.

દેશના જુદા જુદા ભાગોમાં સંસ્કૃત નાટ્યરંગની એક સમાન ઉત્ક્રાંતિના ઈતિહાસ સાથે કેરળનો ઈતિહાસ પણ આપણે લક્ષમાં રાખવો જોઇએ. આદિકાળથી કેરળ વ્યાપારનું કેન્દ્ર છે. ઈજિપ્ત, આરબ, બેબિલોન, રોમ અને ચીન સાથે વ્યાપારી સંપર્ક હતા. સીસમ, ચંદન, તેજાના અને બીજી અનેક ચીજવસ્તુઓનો બહોળો વેપાર થતો. છતાં પ્રાચીન સભ્યતાની સંસ્કૃતિ પર કોઇ પ્રભાવ ન પડયો તે કલ્પનાતીત લાગે છે. અલબત્ત, કેરળ પણ વિરોધાભાસી ભારતીય વલણનું બીજું ઉદાહરણ પણ પૂરું પાડે છે. જેમ કે એક બાજુ પરાઇ સંસ્કૃતિ સાથે ગાઢ સંબંધ બાંધી વ્યવહાર કેળવવો. બીજી બાજુ તેટલી જ મક્કમતાપૂર્વક કદી જોડી ન શકાય તેવી 'રૂઢિ-પ્રણલી' જાળવી રાખવી. જયારે કેરળના કેટલાક ભાગનું સાંસ્કૃતિક જીવન અત્યંત રૂઢિચુસ્ત રહ્યું છે ત્યારે બીજા ક્ષેત્રે સંપ્રેષણ અને અંગીકરણની અસાધારણ આવડત દર્શાવેલ છે. આવી સમાંતર પ્રવૃત્તિઓ કેરળના સાંસ્કૃતિક ઈતિહાસના અનેક પાસાંમાં સાંપડે છે. જોકે કલાત્મક પરંપરા સિવાય બીજે ક્યાંય આટલી સચોટ અભિવ્યકત નથી થઈ.

મેગેસ્થિનિસે ચોથી ઈ.સ. પૂર્વેના કેરળાનું આબેહૂબ વર્ણન કર્યું છે. આ પહેલાં *રામાયણ* અને *મહાભારત*માં પણ તેના ઉચ્ચ કક્ષાના સાંસ્કૃતિક વિકાસની પણ નોંધ મળે છે. અશોકના શિલાલેખમાં કેરળપુત્રનો ઉલ્લેખ આશરે એક હજારથી પણ વધુ વર્ષો સુધી શાસન કરનાર મહાશકિતશાળી 'ચેરા' રાજવંશનો ઉલ્લેખ હોઈ શકે. જોકે સાતમી-આઠમી સદી દરમ્યાન તેમની આણમાં ઓટ આવી, પણ ચેરા સામ્રાજયનો સુદૃઢ પાયો 9મી- 10મી સદીમાં નંખાયો. આ બીજા સામ્રાજયના સ્થાપક હતા કુલશેખર, તેમના વંશજોએ પોતાના નામમાં 'પેરુમાળ'નો ઉમેરો કર્યો. પેરુમાળ એટલે રાજા કે સમ્રાટ. આ કાળ દરમ્યાન આદિકાળના ઈતિહાસની જેમ કેરાળાએ અબ્બાસીદ, બિઝાઇનટાઇન, કોન્સ્ટટિનોપોલ, રોમન સામ્રાજય, ટાંગચીન, બગદાદ, કંબોડિયા અને સુમાત્રામાં સમુદ્ર માર્ગે વેપારી સંબંધો વિકસાવ્યા.

ઠેર ઠેર ઉદ્યોગનાં મોટા ક્ષેત્રો, ખાસ કરીને 'વંચી-મુઝીરિસ' પ્રદેશમાં સ્થપાયાં. નવા પાટનગરનું નામ મહોદયપુરમ હતું. બીજા ચેરા વંશના રાજા કુલશેખર વર્મન કુટિયટ્ટમ શૈલીના પ્રણેતા અને રચનાકાર કહેવાય છે. *'સુભદ્રાધનંજયન' 'તાપ્તીસંવર્ણમ'* નામનાં બે નાટકો પણ તેણે રચ્યાં. આ પ્રદેશના રાજકીય ઈતિહાસ, પડોશી તામિલ રાજયો સાથેના સંબંધો અને બહારની દુનિયા સાથેના ઘનિષ્ઠ સંપર્ક ઇત્યાદિ રાજાની સંસ્કૃત નાટકોને પુનર્જીવન બક્ષી તેના પુનર્નિમાણની સર્જનાત્મક શકિતનો પુરાવો આપે છે.

કેરળના રાજનૈતિક ઈતિહાસ સાથે સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક ઈતિહાસ પણ જાણવો જોઇએ, કારણ કે તેમણે કલાત્મક પરંપરાઓની અભિવ્યકિતને પ્રભાવિત કરી છે અને હજી કરી રહ્યા છે.

કેરળીય સમાજના જટિલ બંધારણમાં ઊંડે જવું અત્યારે કદાચ શકય ન હોય, છતાં કુટિયટ્ટમ જેવા પ્રકારોની વૃદ્ધિ-વિકાસ જેટલો સમાજની ચુસ્ત જ્ઞાતિ પ્રથા સાથે સંકળાયેલો છે તેટલો જ પરિવર્તન અને

ગતિશીલતાના આંતરપ્રવાહો અને દેખીતી રીતે ક્રમપંરપરાગત અને પૃથક્ જૂથો સાથે જોડાયેલ છે. આ ક્ષણે માત્ર એક જ હકીકત ટાંકવાની જરૂર છે અને તે 'નામ્બુદિરિ' અને 'નાયર' વચ્ચે તેમ જ 'ચાકયાર' અને 'નામ્બુદિરિ' દરમ્યાનના સંબંધો બહારથી આવી સ્થાયી થયેલા બ્રાહ્મણોએ કેરળમાં પહેલેથી જ વર્ચસ્વ જમાવ્યું હતું. રાજયકર્તાના પાટવી કુંવરો આપોઆપ ક્ષત્રિય થઇ ગયા અને પાડોશી ચોળા રાજય સાથેના નિરંતર ઘર્ષણ અને યુદ્ધના કારણે નાયર કે નાઇર તરીકે ઓળખાતો વર્ગ ઉત્પન્ન થયો. તેમ છતાં નામ્બુદિરિ બ્રાહ્મણો નાયર અને ક્ષત્રિયો વચ્ચ્ સારો એવો સામાજિક સંપર્ક હતો. નામ્બુદિરિના સૈાથી મોટા પુત્ર સિવાય બીજા નાના પુત્રો નાયર સ્ત્રી સાથે લગ્ન કરી શકે. આનુવંશિક ચાકયાર આ સામાજિક બંધારણના સદસ્ય છે અને તેઓનો ઉદગમ કેરલના ઇતિહાસ જેટલો પુરાણો છે. બીજી એક માહિતી રસપ્રદ થઇ પડશે કે ચાકયાર, બ્રાહ્મણ અને નાઇર વચ્ચેની (મંદિરમાં રહેનાર) અંબલવાસી જ્ઞાતિના ગણાય છે. અંબલવાસી મંદિરમાં દાસ તરીકે કામ કરે છે. જયારે ચાકયારની એક જુદી જ્ઞાતિ છે. જાણવા મળે છે કે કોઇ નામ્બુદિરિ સ્ત્રી પરગામી હોવાની શંકા જાય તો તેને બંદી રાખવામાં આવે છે. તેની નિર્દોષતા કે ગુનો પુરવાર ન થાય ત્યાં સુધી પત્ની તરીકેના બધા અધિકારોથી તેને વંચિત રાખવામાં આવે છે. જ્ઞાતિના મોવડીઓ તેને શંકાસ્પદ સમજે તો તે જ્ઞાતબહાર મુકાય છે. આ સમય દરમ્યાનં (એટલે કે ચારિત્ર્યભંગના દિવસથી તે જ્ઞાતિ બહાર મુકાય ત્યાં સુધી) જો પુત્ર જન્મે તો તે 'ચાકયાર' બને છે. જો પુત્રી જન્મે તો 'નાંગ્યાર' બને છે. ચાકયાર કોમની શરૂઆત આ પ્રકારના સામાજિક રીતિરિવાજો સુધી પહોંચે છે જે ભારતના કથન કે નાટય સમાજનાં બધાં બંધનોને તોડી જાતિ અને જ્ઞાતિઓની વાડાબંધીથી પર એવો પાંચમો વેદ સર્વે માટે છે તેનું સમર્થન કરે છે. આ સામાજિક તથ્ય દ્વારા કલા જ્ઞાતિબંધનો તોડી હકીકતમાં રૂઢિચુસ્ત સમાજબંધારણમાં સંપ્રેષણનું સાધન બની જાય છે તે ઉપર મહત્ત્વનો પ્રકાશ પાડે છે.

ચાકયારનો ઉદ્દભવ સંસ્કૃત નાટકો કે પછી તામિલ ગૈારવ ગ્રંથ 'શિલપ્પદિકારમ' સુધી દોરી શકાય. કુટિયટ્ટમના સૌપ્રથમ નાટકની રચનાઓને ચાકયારકુટ્ટુના વિકાસ દ્વારા સમાજમાન્ય એક વર્ગ નાટયરંગની વ્યવસાયી વ્યકિતઓ હતી. નાટક જ તેમનો વ્યવસાય હતો. આપણે સમાજની અગત્યની સંસ્થા 'નટ્ટકુલમ' કે ગ્રામ પંચાયતને જાણવી પણ જરૂરી છે.

આ રેખાચિત્રને કેરળીય સમાજના સામાજિક અને આર્થિક મુદ્દાને લક્ષમાં રાખી વધુ ઉપસાવી શકાય, કારણ કે તેણે કુટિયટ્ટમ અને ખાસ કરીને ' વિદૂષક 'ના પાત્રને નિઃશંકપણે પ્રભાવિત કર્યા છે, પણ જયારે આપણે કુટિયટ્ટમના માળખાનું વિશ્લેષણ કરીશું ત્યારે આ વિશે વિસ્તારપૂર્વક વિચારીશું.

હવે આપણે કેરળના કલાત્મક ઇતિહાસ તરફ વળીએ, કારણ કે તે કુટિયટ્ટમ જેવી શૈલીના સાહિત્યિક અને નાટયાત્મક ગુણો સમજવા અતિ આવશ્યક છે.

મલયાલમ ભાષાના ઉદ્દભવ વિશે ઘણો વિવાદ પ્રવર્તે છે. તેમ છતાં આજે 'તોટ્ટમ'ને કેરળની સંસ્કૃત કે તામિલ કૃતિઓ કરતાં પણ પૂર્વેની પ્રાચીન કૃતિઓ માનવામાં આવે છે. 'તોટ્ટમ ' કે ગીત, ચારણ કથા કે અન્ય કથાઓ મૈાખિક કાવ્યોની પરંપરાઓ હતી. આજે તામિલ અને સંસ્કૃતના સંપર્કમાં આવ્યા પછી પણ તે મલયાલમને અસર કરી રહી છે. ચેરા રાજવંશના પહેલા અને બીજા શાસનકાળ દરમ્યાન તામિળ કે વધુ સ્પષ્ટ રીતે કહીએ તો 'ચેનતામિળ' એ રાજકીય ભાષા હતી. તે સમયની એ ઉત્કૃષ્ટ કૃતિઓ, એક તો ચેરા રાજાના દસ વંશોની કાવ્યમય ગાથા 'પટિતૃપ્પટ્ટુ' અને વિખ્યાત 'શિલપ્પદિકારમ' જે ડૉ. પી. નાયર અને ડૉ. મીનાક્ષી સુંદરમ જેવા વિદ્વાનોએ બીજી સદી દરમ્યાન રાજય કરતા રાજા ચેનકુત્તુવનના ભાઇ ઇલ્બાંગો અદિગલને નામે પ્રસિદ્ધ કરી. પ્રારંભિક મલયાલમ અને તામિળ, આમ આદિ દ્રાવિડ ભાષામાંથી એકસાથે વિકસ્યાં હશે. ગમે તેમ, જયારથી ચેનતામિળરાજયની રાજયભાષા થઇ ત્યારથી બીજી અને સાતમી સદી દરમ્યાન બે વચ્ચે ઘણું

સંયોજન થયા કર્યું. આ તામિળ મલયાલમની વચ્ચે એક નવું તત્ત્વ ઉમેરાયું, તે સંસ્કૃતનું આગમન. કેરાળામાં બીજું એક ભાષા મિશ્રણ ઉદ્દભવ્યું તે હતું મલયાલમ અને સંસ્કૃતનું મિશ્રણ. આ નવી ભાષા મણિપ્રવાલ તરીકે ઓળખાઈ. (મલયાલમમાં) 'મણિ' એટલે નીલમ અને (સંસ્કૃતમાં) પ્રવાલ એટલે પરવાળાં કુટિયટ્ટમનાં પહેલાં પાંચ નાટકો મણિપ્રવાલના સાહિત્ય સાથે અનુરૂપ બેસે છે.

આથી આપણે લક્ષમાં રાખવું જોઈએ કે કુલશેખરે નાટકો લખ્યાં તે સમયે કેરળના સાહિત્ય અને ભાષામાં અનેક સમાંતર વિકાસો થતા હતા. મૂળ મલયાલમ કાવ્ય તેનાં ચારણગીતો, સદીઓ પહેલાં વિકસેલી ચેનતામિળમાં વિપુલ માત્રામાં પરંપરાગતરૂપે જળવાયાં. ભાષાઓની સમીપતાને કારણે હિંદુ બૌદ્ધ અને જૈન ધર્મ કેરળમાં પ્રારંભકાળમાં પહોંચ્યા. તેની સંસ્કૃત વિદ્યાપીઠો સ્થપાઈ. વેદ, બૌદ્ધ અને જૈન તત્ત્વજ્ઞાનનાં વિદ્યાલયો અને શિક્ષણતીર્થો વિકસ્યાં. આઠમી સદી દરમ્યાન કેરળ એ સંસ્કૃતને એટલી સહજતાથી અપનાવી લીધું હતું. આ ભાષામાં અનેક વિદ્યાઓ લખાઈ, આનો પુરાવો આપણને વ્યાકરણ ભાષાવિષયક, તત્ત્વદર્શન (શંકરના દર્શન સાથે), ખગોળશાસ્ત્ર, વિજ્ઞાન, વાસ્તુકલા, શિલ્પશાસ્ત્ર, છઠ્ઠીથી સોળમી સદી દરમ્યાન કેરળમાં રચાયેલ સંગીત એ બધા ગ્રંથો મલયાલમ લિપિમાં પણ સંસ્કૃત ભાષામાં લખાયેલા ગ્રંથોમાંથી મળે છે. કુટિયટ્ટમ નાટકના કર્તા કુલશેખરે કેરળની સમકાલીન ચિત્રની રજૂઆત કરી, જેમાં સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક કેરળ બહારની તદ્દન નવીન પરંપરાઓના તાંતણા મળતા હોય તેમાં આશ્ચર્ય પામવા જેવું કશું નથી.

કુટિયટ્ટમના વિકાસને સમજવા બીજી કલાઓ અને મુખ્યત્વે વાસ્તુકલા, શિલ્પકલા, ચિત્રકલા અને સંગીતના વિકાસનું અધ્યયન પણ આવશ્યક છે. જોકે પ્રાચીન સ્થાપત્ય અવશેષો હયાત નથી. છતાં ગત સમયના નાટ્યરંગની બાંધણી નાટયશાસ્ત્રમાં જણાવેલ રંગરચના સાથે સાંકળતાં તત્ત્વોનો પુરાવો પૂરો પાડે છે. મંદિર સ્થાપત્યમાં કેટલાક દ્રાવિડ પદ્ધતિને અનુસરે છે. છઠ્ઠી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં રચાયેલા સંસ્કૃત ગ્રંથોમાં વર્તુળાકાર મંદિરની રચનાનું સૌથી વિશ્વસનીય યોગદાન છે. આવા સ્થાપત્યનું વિશિષ્ટ લક્ષણ કેરળની ઘણી જાતિઓ અને ગામડાંમાં પ્રચલિત છે. દસમી સદી અને ખાસ કરીને 13-14મી સદીના ઉત્તરાર્ધના અવશેષો પ્રાદેશિક સ્થાપત્ય શૈલીની લાક્ષણિકતા દર્શાવે છે. કુટિયટ્ટમની પારંપારિક રંગભૂમિમાં એક બાજુ ભારતીય કે સંસ્કૃત પરંપરા સાથે ઘનિષ્ઠ સંબંધ તો બીજી બાજુ તદ્દન જુદી અને આગવી પ્રાદેશિક અસર છે. કુટિયટ્ટમની રજૂઆત શૈલીની પરિચર્ચા દરમ્યાન આપણને આ વિશે થોડા ઊંડાણમાં અભ્યાસ કરવાનો મોકો મળશે. દસથી સોળમી સદીના ગ્રંથો રંગભૂમિની રચનાનું વિસ્તૃત વિવરણ આપે છે. આને કેરળના હયાત અવશેષો, તેમાં ખાસ કરીને ત્રિચૂરના વટક્કુનથન મંદિર સાથે સરખાવી શકાય.

'શિલપ્પદિકારમ' અને 'પટિતૃપ્પટ્ટુ' બંને કાવ્યો સંગીત અને નૃત્યની આંતરિક અવસ્થાની કીમતી માહિતી પૂરી પાડે છે. ગીત-ગોવિંદના આગમન પહેલાં પંદરમીથી સોળમી સદીના કેરળના સંગીત પ્રકારોને તામિલનાડુની સંગીત શૈલી સાથે ઘણું સામ્ય હતું. સમય જતાં પોતાની આગવી શૈલીઓ વિકસાવી અને આમાં સૌથી અગત્યની તે આજના કથાકલિમાં વપરાતી ગાવાની પદ્ધતિ. કુટિયટ્ટમ પરંપરાઓ ભાષાની જેમ વૈદિક કાળમાં થતા શુદ્ધ મંત્રોચ્ચાર અને કર્ણાટક સંગીતના રાગોનો એમ બે શૈલીનો ઉપયોગ કરે છે. કુટિયટ્ટમમાં વપરાતા ઘણા રાગો કર્ણાટક રાગપદ્ધતિ સાથે સારું એવું સામ્ય ધરાવે છે. જો પૃથક્કરણનો ઊંડો અભ્યાસ હાથ ધરીએ તો જણાશે કે મલયાલમ સાહિત્યમાં જણાવેલ અનેક નૃત્ય પ્રકારો અને કેરળના અન્ય હયાત નૃત્ય પ્રકારોની પરંપરાઓ વચ્ચેનો સંબંધ સ્થાપી શકાય. હજી સુધી પ્રાદેશિક વિદ્વાનોએ આ દિશામાં પ્રયત્ન કર્યો નથી.

રાજા કુલશેખર વિશેષતઃ નાટકો લખતી વખતે કેરળ સંસ્કૃતિના વિકાસના અનિવાર્ય સમાંતર પ્રવાહોથી પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ રીતે પ્રભાવિત થયા હશે. જોકે નિર્ણયાત્મક રીતે પુરવાર નથી થયું કે તેઓ કેરળ બહાર પ્રચલિત સંસ્કૃતના બહોળા સાહિત્યથી વાકેફ હોય. તેમ છતાં એમ માની શકાય કે તેઓ પલ્લવ રાજા મહેન્દ્ર વિક્રમ કે વર્મન, જેમણે 'મત્તવિલાસમ ' અને 'ભાગવદજ્જુકીયમ'ની રચના કરી તેનાથી વાકેફ હતા. હર્ષનાં બે નાટકો *'નાગનંદમ'* અને *'રત્નાવલી'* પણ ઘણાં પ્રચલિત હતાં. દેશના વિવિધ પ્રાંતોમાં પ્રસર્યાં હતાં. એ પણ શક્ય છે કે ભાસનાં નાટકો પલ્લવ રાજાના દરબારમાં ભજવાતાં હશે. 'અવંતી સુંદરી કથા'ના ભરત વાક્યમાં આવે છે કે માતૃદત્ત દંડિનનો મિત્ર હતો. દામોદર ગુપ્તના 'કુટ્ટનિમતમ'માં 'રત્નાવલી'નું સાદેશ વર્ણન છે. કદાચ તે રાજા કુલશેખર દ્વારા કુટિયટ્ટમનાં બે નાટકો લખાયાં તે પહેલાં કેરળમાં પહોંચી ગયું હોય. દેશના એક ખૂણેથી દૂર બીજા ભાગમાં આવાં સર્જનાત્મક કાર્યોનું આશ્ચર્યજનક સ્થળાંતર એક પુનરાવર્તિત થતું પ્રતીકાત્મક દૃષ્ટાંત છે.

આથી પહેલાં બે નાટકો જે કુટિયટ્ટમ તરીકે જાણીતાં છે તેમાં તેના લેખકે સંસ્કૃત રંગમંચનાં અનેક તત્ત્વો ઉમેર્યાં અને તેને સ્થાનીય રંગે રંગી પ્રાદેશિક અસરવાળી સુસ્પષ્ટ શૈલી જ ઊભી કરી. ઐતિહાસિક રીતે પુરવાર નથી થયું, પણ કહેવાય છે કે રાજાને તોલન નામના બ્રાહ્મણ પંડિત સાથે ઘણી મિત્રતા હતી. આર. વી. પોદુવલ અને કુંજુન્નિ રાજા જેવા વિદ્વાનો સહમત થાય છે કે સંસ્કૃત નાટકોમાં વિદૂષક દ્વારા સ્થાનીય ભાષાનો ઉપયોગ, ચાર પુરુષાર્થની વિડંબણા, નાટકોને કેવળ ચાકયાર જાતિમાં સીમિત રાખવાં અને નાટકની રજૂઆત પહેલાં વિસ્તૃત પૂર્વરંગ વિધિનો આગ્રહ. આ બધા માટે રાજા કરતાં તોલન વધુ જવાબદાર હતો. આ સર્વે તત્ત્વોના ઉમેરાથી એકલી સંસ્કૃત રંગભૂમિ અને સ્થાનીય પ્રથાઓ સાથે સબળ રીતે સંકળાયેલ વિશિષ્ટ અને સ્વતંત્ર પ્રકાર જન્મ્યો. વિદૂષક દ્વારા સ્થાનિક ભાષાનો આરંભ અને ચાર પુરુષાર્થનો સહજ રીતે ઉપહાસ કરવાના તેના અધિકારને કારણે તત્કાલીન સમાજના સંપર્કમાં રહેવા માટે પ્રધાન કારણ પૂરું પાડતો.

કાળાંતરે આશરે 12મી સદી દરમ્યાન કુટિયટ્ટમની ભજવણી વિશે નિયમાવલિ અને અન્ય ગ્રંથો રચાયા, જેને કારણે શૈલીને સૈદ્ધાંતિક અનુમોદન મળ્યું અને રજૂઆત પદ્ધતિના નિયમો રચાયા. આ સઘળી પુસ્તિકામાં સૌથી મહત્ત્વની મણિપ્રવાલમાં લખાયેલી 'અટ્ટપ્રકારમ' અને બીજી 'ક્રમદીપિકા' છે. 'અટ્ટપ્રકારમ'માં અભિવ્યક્તિની પદ્ધતિ દર્શાવી છે. દરેક શ્લોકના અર્થને સળંગ કથાના સ્વરૂપે વિસ્તૃત કરવામાં આવ્યો છે. જેથી અભિનેતાને ચેષ્ટા અને ગતિક્રિયા દ્વારા કથાવસ્તુ રજૂ કરવામાં ઉપયોગી થઈ પડે. બીજી 'ક્રમદીપિકા' આ નાટકોની રજૂઆત કરવાના નિયમો કાર્યપ્રણાલીઓ ઉપરાંત ગીત, નૃત્ય અને રાગ વગેરેનું નિરૂપણ કરે છે.

આની સાથે આનુષાંગિક ચાકયાર કુટ્ટનો વિકાસ થયો, જે કદાચ કુટિયટ્ટમથી વેગળો થઈ સમાંતર પ્રકાર રીતે અલગ વિકસ્યો. અમુક ચૂંટાયેલી પ્રથાઓના આખ્યાનની સાથે ગ્રંથિત કરાયા તે 'પ્રબંધ' તરીકે ઓળખાયા. વાસ્તવમાં 'પ્રબંધકુટ્ટુ' ચાકયાર દ્વારા કથા કરવાની કળા માટેનું જ નામ હતું. સાહિત્ય રચનાઓ અચૂક સંસ્કૃતમાં થતી તે પૌરાણિક કથાઓ ઉપર મુખ્યત્વે આધારિત હતી. 'ભરત પ્રબંધ', 'રામાયણપ્રબંધ' તેનાં ઉદાહરણો છે. અભિનેતાની સસ્વર પઠનનિપુણતા અને તેને સુસંગત ચેષ્ટા વાગ્વિદગ્ધતા અને શૈલીમાં લાલિત્ય ઉપર કથા વિવરણનો આધાર રહે છે. અભિનયકુશળતાની બહુસંયોજિતા એ અભિવ્યક્તિનું સત્ત્વ છે. મિલવ કે મિઝાવુ કહેવાતા ચાકયાર અને કુટિયટ્ટમ બેમાં વપરાતા એક મોટા તાંબાના ઢોલ સિવાય કોઈ પણ સંગીત વાદ્યનો ઉપયોગ હોતો નથી.

કુટિયટ્ટમ એ બહુવિકસિત નાટ્ય પ્રકાર છે. જેમાં સ્ત્રી- પુરુષ બંને ભાગ લઈ શકે છે. કુલશેખરે બે નાટકો લખ્યાં પછી કુટિયટ્ટમનો રંગપટલ ઘણો વિસ્તર્યો અને આજે કેરળમાં આશરે બારથી પણ વધુ નાટકો જાણીતાં છે. આમાંનાં કેટલાંક અગાઉનાં સંસ્કૃત નાટકને અંગીકાર કરી કુટિયટ્ટમ શૈલીમાં રજૂ કર્યાં છે, તો બીજાં કુટિયટ્ટમને લક્ષમાં રાખીને જ લખાયેલાં મૂળ નાટકો છે.

'સુભદ્રાધનંજયમ' અને 'તાપ્તિસંવર્ણમ'નું શ્રેય કુલશેખરને ફાળે જાય છે. શક્તિભદ્રનું 'આશ્ચર્યચૂડામણિ'થી હર્ષનું 'નાગનંદમ', ભાસના 'પ્રતિયૈાગંધરાયણમ', 'સ્વપ્નવાસવદત્તા', 'પ્રતિમાનાટકમ', 'બાલચરિતમ' અને 'અભિષેક નાટકમ', રાજા મહેન્દ્ર વિક્રમના 'મત્તવિલાસ' અને ભગવદજ્જુકિયમ અને નીલકંઠના 'દૂત ઘટોત્કચમ' અને 'કલ્યાણ સૌગધિકમ' વગેરે નાટકો પ્રચલિત છે.

અનુવર્તી વર્ષોમાં રચાયેલા સર્જનાત્મક અને ગ્રંથાત્મક સાહિત્ય ઉપરાંત નૃત્ય, નાટક, સંગીત અને શિલ્પશાસ્ત્રના'શિલ્પરત્ન'જેવા ગ્રંથો બધા 12થી 18મી સદી દરમ્યાન રચાયેલા ગ્રંથો કુટિયટ્ટમ વિકાસની રૂપરેખા માટે અમૂલ્ય સ્રોત પૂરો પાડે છે. કલાકારનો સમાજ અને તેનું સ્થાન જે પર્યાવરણમાં એ રજૂ કરાતું, રંગમંચ બંધારણ, અભિવ્યકિતની પદ્ધતિ અને વપરાતાં વાદ્યો, આ સર્વે આ ગ્રંથોમાં જણાવવામાં આવ્યાં છે. મલયાલમમાં રચિત, 'સંદેશ કાવ્ય' કુટિયટ્ટમનો ઘણી વાર ઉલ્લેખ કરે છે. જાણવા મળે છે કે 'ઉન્નુનિલિ સંદેશ', 'તાપ્તિસંમવરણમ' તાલિ મંદિરમાં ભજવવામાં આવ્યું હતું. આ ઉપરાંત ત્રિપ્રયાર મંદિરમાં કુટ્ટુ ભજવવામાં આવ્યું હતું. આ ગ્રંથોના પરિશીલન અને શિલ્પશાસ્ત્ર સંગીત અને નૃત્યનાં અન્ય પુસ્તકો દ્વારા એવું જણાય છે કે 17થી 18 સદી સુધી નાટય અને સંગીતક્ષેત્રે પ્રભાવશાળી સાહિત્યની રચના થઈ. સાહિત્યક્ષેત્રે પટ્ટુ, ચંપુ, રામાનાટ્ટમ, કૃષ્ણાટ્ટમ અને છેલ્લે કથાકલિ જેવા પ્રકારો પણ રચાયા. વૈષ્ણવ સંપ્રદાય અને ગીત-ગોવિંદના પ્રભાવ હેઠળ સંગીત રચનાઓમાં પરિવર્તન આવ્યું. છતાં કુટિયટ્ટમ જીવિત રહ્યું. ચાકયાર પરિવારો જે નાટ્ય શૈલીના એકમેક ઉત્તરદાયી હતા; તેમના સંરક્ષણ હેઠળ જળવાયું વિદ્વાનોના મત પ્રમાણે કેવળ અઢાર ચાકયાર પરિવારો કુટિયટ્ટમને ભજવતા હતા. કેટલાંક વર્ષો પહેલાં કુંજુનિ રાજાએ આવાં છ કુટુંબોને નોંધ્યાં હતાં. આજે માત્ર ત્રણ પરિવારો જ ગણાવવા પૂરતા છે. આમાંના ઉત્કૃષ્ટ નાટયકારો તે પઈનકુલમના કોયપ્પા રામ ચાકયાર, પોર્ટપિલના મણિમાધવ ચાકયાર અને અમ્મન્નૂર માધવ ચાકયાર છે.

ચાકયાર માત્ર નટો કે પરંપરાગત નાટ્યકારો નથી. તેઓ સાહિત્યકારો અને લેખકો પણ રહ્યા છે. મણનંમના દામોદરને અર્પણ કરાયેલ 'શ્રીવિલાસ' 14મી સદીમાં રચાયું. 'ઉન્નિયચિચરિતમ' નામનું ચંપૂ કાવ્ય રચાયું.

નીલકંઠ પણ એક ચાકયાર હતો. આઠસો વર્ષથી પૂર્વેના ચાકયારોની રચના અને કાર્યો હજી મોજૂદ છે અને જેનો મલયાલમ સાહિત્યમાં વારંવાર ઉલ્લેખ થતો આવ્યો છે તેના આજના ચાકયાર પરિવારો સીધા વંશજો છે.

તેમ છતાં કુટિયટ્ટમની ઉત્તરજીવિતા, ચાકયાર કુટુંબોની જૂની પરંપરાને જાળવી રાખવા સાથે સાથે નવી પરિસ્થિતિને અપનાવી લેવાની શકિત, જનસામાન્યની નિકટતમ આવશ્યકતા, સમકાલીન યથાર્થતા અને તેને અનુરૂપ ભજવણીને આભારી છે. કુલશેખર દ્વારા સ્થપાયેલ પદ્ધતિને જ કેવળ ચાકયારો વળગી રહ્યા હોત તો આ પરંપરા ભાંગી પડવાની કે તેના વિનાશની પૂરી વકી હતી. તોલને અભિનવ પરિવર્તન કર્યું. તેણે વિદૂષકના પાત્રને સ્થાનીય બોલી આપી અને અતિ પવિત્ર એવા ચાર પુરુષાર્થનો ઉપહાસ કરવાનું સ્વાતંત્ર્ય આપ્યું. તેથી જ કુટિયટ્ટમનું પુનઃ સર્જન અને પુનઃ પ્રતિપાદન અને તાત્કાલિક પ્રદર્શનનું ક્ષેત્ર મોકળું થઈ ગયું. કુટિયટ્ટમની પરંપરા આમ પુરાણકાળનો અવશેષ નથી, પણ તેમના વ્યંગ્ય, સામાજિક ટીકા અને સમકાલીનત્વ સાથે તેના સંબંધને કારણે તે સમકાલીન ભારતની જ સંપત્તિ છે. આ અત્યંત વિકસિત ને સુગ્રથિત પ્રકારને અહીં સંમિલિત કરવાનું આપણું પ્રયોજન યોગ્ય છે, કારણ કે આ ભારતીય સંસ્કૃતિને સમજવા માટેની ચાવી છે કે જે ગત સમયની નાટય ક્ષણોનો સમાવેશ કરે છે તેમ જ કેટલીક ચુસ્ત, શાસ્ત્રીય અને બહુભારતીય તો બીજી તદ્દન સ્થાનીય કે પ્રાદેશિક અને સમકાલીન પરંપરાઓને સાંકળતી કડી સમાન છે તેને સમજવા માટેની ચાવી છે. ઉપરાંત તે જ પ્રદેશની અન્ય કથાકલિ જેવી શૈલીઓની પરંપરા તેમ જ પ્રદેશ બહારની (યક્ષગાન, ભાગવતમેળા વગેરે) જેવી શૈલીઓના સંબંધોનો પુરાવો પૂરો પાડે છે.

આ શૈલી જે કાળ અને સ્થળની પરિસ્થિતિમાં વિકસી અને વૃદ્ધિ પામી તેનો આ માત્ર ઐતિહાસિક ભૂતકાળ જ છે. મૂળ નાટ્ય અભિવ્યકિતનું શું ? તેમાં શેનો સમાવેશ થાય છે, તેની ગતિવિધિ શું છે અને તેની પદ્ધતિ તેમ જ સંપ્રેષણનાં મૂળ તત્ત્વો કયાં ? સૌથી પહેલું તે ભૌતિક અવકાશ, જયાં તે આયોજાય છે તે રંગમંચને કુટુમ્બલમ કહે છે. કેરળમાં કુટુમ્બલ (સંસ્કૃત પરંપરાનું નાટ્ય મંડપ)નાં થોડાં ઉદાહરણો હયાત છે. તેમાંના વિષ્ણુ મંદિર તિરુમુઝિકુલમનો નાટયમંડપ, ત્રિચૂરના પરુર અને વટક્કુનથન મંદિર નાટયમંડપો મુખ્ય છે. શકયતઃ કુટ્ટિયટમ પ્રથમ નાટકોના લેખક જ નાટયમંડપના રચયિતા હતા. પરંપરા તેમને તિરુવનચિકુલમ પાસેના તિરુકુલશેખરપુરમના કૃષ્ણમંદિરના નિર્માતા તરીકે નોંધે છે. તેમ છતાં હયાત કુટુમ્બલમ અને 'નાટયમંડપો' કુલશેખરના રાજયથી ઘણા પછીના કાળના છે. આ 'મંડપો'ની સ્થાપત્ય પદ્ધતિ કેરળના મંદિર સ્થાપત્ય પદ્ધતિને મહદ્ અંશે મળતી આવે છે. ઇ.સ. 800 થી 1000 દરમ્યાનનાં મંદિરો સામાન્યતઃ ચતુશ્રી, વર્તુળાકાર કે અર્ધ વૃત્તક્ષ વાસ્તુ રચનાના નકશા પર આધારિત હતાં. મુખ્ય મંદિર કે શ્રીકોવિલને ચતુશ્રી આધાર પર પિરામિડ છત્રવાળો અલાયદો નમસ્કાર મંડપ હોય છે. કેટલાંક મંદિરોને નમસ્કાર મંડપ નથી પણ હોતા, છતાં શ્રીકોવિલ અને નમસ્કાર મંડપને આવરી લેતા નાલંબાલમને કારણે બધા એક જૂથમાં લાગે છે.

ચતુશ્રી, વર્તુળાકાર અને અર્ધવર્તુળ પાયાના નકશાને કારણે કેરળનાં મંદિરો જુદાં તરી આવે છે. કુટુમ્બલમની શિલ્પ પદ્ધતિ કેરળ મંદિરનાં ચતુશ્રી અને વર્તુળાકાર લક્ષણોને મળતી આવે છે.

કુટુમ્બલમના બંધારણ વિશે મૂલ્યવાન ગ્રંથસ્થ પુરાવા સાંપડે છે. બલકે મુખ્યત્વે આ બધા નવમી-દસમી સદી પછીના છે. આ બંધારણો કુલશેખરના સમયમાં હયાત હતાં કે નહીં તે નકકી નથી. તેમણે કુટિયટ્ટમને રજૂ કરવાની પદ્ધતિનો આવિષ્કાર કરતાં કરતાં રંગમંચના મૂળભૂત વાસ્તુ નકશાને લક્ષમાં જરૂર રાખ્યો હતો.

એ તો સુવિદિત છે કે 'નાટયમંડપ' (કે નૃત્તમંડપ) અને સંસ્કૃત સાહિત્યની 'નાટ્યશાળા'ના છૂટાછવાયા અનેક ઉલ્લેખો છે. મહાકાવ્યો ખાસ કરીને મહાભારત 'નૃત્યશાળા'નું વર્ણન કરે છે. નાટયશાસ્ત્ર વિવિધ પ્રકારના રંગમંચોનું વર્ણન સંપૂર્ણ રીતે બીજા અધ્યાયમાં કરે છે. ત્યાર બાદ વાસ્તુશાસ્ત્ર, શિલ્પશાસ્ત્ર અને સંગીતના ગ્રંથો પણ નાટયમંડપનો સંકેત કરે છે. 'માયમર માનસાર' અને 'ઈશાનશિવ ગુરુદેવ પદ્ધતિ' જેવા દસમી અને અગિયારમી સદીના ગ્રંથો કિંમતી સામગ્રી પૂરી પાડે છે. અંતમાં કેરળના16મી સદીના શિલ્પરત્ન અને તંત્ર કુટુમ્બલમ કે 'નાટયમંડપ'ના બંધારણનાં ઝીણવટભર્યાં વર્ણનો આપે છે. અહીં નોધવું જરૂરી છે કે સર્વે ગ્રંથો કુટુમ્બલમના હયાત અવશેષો પૂર્વે લખાયેલા હોય તે આવશ્યક નથી. પેરુમનમ ઇરિજલકૂદ અને વટક્કુનથન મંદિરોમાં કુટ્ટુમ્બલમ જોવા મળે છે.

કુટુમ્બલના બંધારણની સંપૂર્ણ પરિચર્ચા હાલમા તબકકે અસ્થાને ગણાશે. છતાં ગ્રંથો અને હાલના પુરાવશેષો એક સુકલ્પિત નકશાવાળું કુટુમ્બલમ મંદિર સંકુલનું અગત્યનાં અંગ હતાં. તેનો પુરાવો પૂરો પાડે છે. ગ્રંથોમાં સૂચવ્યા પ્રમાણે તે પ્રતિષ્ઠિત પ્રતિમાની જમણી બાજુએ જોવા મળે છે. કેરળના બધા રંગમંચો (મંદિર પાસે આવેલા મંડપો) મંદિરની પ્રતિમાની સન્મુખ, સમાન્તર હોય છે.

કુટુમ્બલમ મોટે ભાગે લંબચોરસ હોય છે. જોકે નગન્નુર પાસેનું લંબગોળ આકારનું હતું. કમનસીબે આની માત્ર પીઠિકા જ બચવા પામી છે. ત્રિવેન્દ્રમના સંગ્રહાલયમાં આનું નાનું સ્વરૂપ રાખવામાં આવ્યું છે.

ત્રિચૂરના વટક્કુનથન મંદિર મળીને આ લંબચોરસ બંધારણો મહદ્ અંશે એકસરખી બાંધણીને અનુસરે છે. મંદિર શિલ્પની જેમ કુટુમ્બલમ રચવાનાં પણ ચોક્કસ પ્રમાણો જણાવ્યાં છે. આ પ્રમાણો નાટયશાસ્ત્રમાં જણાવેલ 'વિકૃષ્ટ' પ્રકારને ઘણાં મળતાં આવે છે. 'પાદ' માપ માટેનું એકમ છે અને રંગમંડપના આખા પરિઘની લંબાઈ અને પહોળાઈનો ચોક્કસ અનુપાત જણાવવામાં આવ્યો છે. આમ, જો કુલ 24 ભાગનું પ્રમાણ હોય તો, પહોળાઈ દસ

ભાગ થશે, સોળ ભાગમાં વિભાજન કરતાં 'શિલ્પરત્ન' પ્રમાણે છ ભાગથી તેની પહોળાઈ થશે. (આના સંપૂર્ણ વિવરણ માટે જુઓ ક્લિફોર્ડ જોન્સ, *જર્નલ ઑફ ધ અમેરિકન સોસાયટી*, 93.3, 1973). ટૂંકમાં અન્ય વાસ્તુનકશાઓ અને શિલ્પનાં સૂત્રોની જેમ આનાં માપ એકમો, પરિમાણ અને અનુપાત તેના આંતરિક પરિવર્તનની શકયતા સાથે જણાવે છે. મૂળ આકાર અને પરિમાણ આપ્યાં હોય તો તેવા પાયાનું કદ જાણી શકાય. જેમ કે, પથ્થરની પીઠિકા, 'અધિષ્ઠાન' જેની ઉપર ઉપરનું માળખું અને છત્ર આધારિત હોય છે. કુટુમ્બલમ મંદિરના 'પ્રસાદ' કક્ષામાં આવે છે અને આખા સંકુલનું એકમ અંગ છે; આને માટે વપરાયેલાં પ્રમાણો મંદિરના અન્ય વાસ્તુપ્રકારો અને ખાસ કરીને બીજા 'મંડપ' માટે વપરાયેલ માપની સરખામણીમાં હોય છે, હોવાં પણ જોઈએ. ભારતનાં અન્ય મંદિરો અને મંડપોમાં સરખાં પ્રમાણો જોવા મળે છે. કુટુમ્બલમનું વિશિષ્ટ લક્ષણ તે તેનું છત્ર છે, નીચે ઢળતા છાપરાની ધારો પર નાગફેણ જેવા અન્ય શિલ્પ નમૂનાઓ કોતરેલા હોય છે. છત્રની ઉપરની ટોચ (ફૂટ)ની સાથે આ ઢોળાવ અચૂક 45° નો ખૂણો રચે છે. નાના સ્તંભોને આધારે રાખેલાં બીમો આ છત્રને આધાર આપે છે. લાંબા ભાગ તરફ 30 બીમો હોય છે. ટૂંકી બાજુ 22 હોય છે. આ દરેક બાજુ સમભાગે પંદર-પંદર અને અગિયાર-અગિયાર બીમો વહેંચાયેલાં હોય છે. આ બધાં એક જાતની જાળી જેવી ભીત બનાવે છે. આ ભીત બહારથી ટૂંકા અને અંદરથી લાંબા સ્તંભોથી ટેકવવામાં આવે છે. આ સ્તંભો અને બીમો પથ્થરની પીઠિકા કે 'અધિષ્ઠાન'ની સપાટી પર ઊભા હોય છે. આ પ્રમાણે તૈયાર થયેલું છત્ર આખરે તાંબાનાં પતરાં કે લાદી અને રેતીના ગારાથી ચણવામાં આવે છે. પછી 'પૂર્ણઘટ' વગેરે નમૂનાઓથી સુશોભિત કરાય છે.

પ્રેક્ષકગૃહ અને રંગમંચની કક્ષાઓ સ્પષ્ટ રીતે જુદી પાડેલી હોય છે. સામાન્યતઃ ઊંચી પીઠિકા પર બાંધેલો રંગમંચ ચોરસ કે લગભગ ચોરસ હોય છે. આને એવી રીતે બાંધવામાં આવે છે કે મંદિરની મૂર્તિ સન્મુખ હોય અને કલાકારો ભગવાનની સમક્ષ રજૂઆત કરે. આનો પાયો પોલા પથ્થરનો હોય છે. આ પોલાણમાં માટી, કાંકરા, ધરી અને ગાયના છાણથી લીંપવામાં આવે છે. આની દરેક બાજુએ લાલ રંગના સ્તંભો હોય છે. આ સ્તંભો રંગપીઠના છત્રને આધાર આપે છે.

રંગપીઠની પાછળ નેપથ્યની ભીત હોય છે. નાટયશાસ્ત્રના કથનને અનુસાર, કલાકારોને જવા-આવવા માટે બે સાંકડાં દ્વારો હોય છે. બે દ્વારો વચ્ચે કુટિયટ્ટમનાં બે મુખ્ય વાદ્યો, બે મોટાં તાંબાનાં નગારાં, કે મિઝાવુ, રાખવામાં આવે છે. તેમને પિંજરાં આકારના લાકડાના માળખામાં રાખવામાં આવે છે. એને 'પિંજર' કહે છે.

નેપથ્ય, રંગમંચની પહોળાઈની સમાંતર એક નાની લંબચોરસ ઓરડી જેવું હોય છે. તે સામાન્યતઃ રંગપીઠથી નીચું અને પ્રેક્ષકગૃહના તળને સમતલ હોય છે. રંગ, આકાર અને નકશામાં રંગમંચના સ્તંભો, પ્રેક્ષકગૃહના સ્તંભો કરતાં જુદા હોય છે. રંગમંચ ઉપરના તેના વિભાજનને કારણે નાટકના જુદા જુદા અંશોને માટે યોગ્ય દૃશ્ય ખડું કરવા પ્રેક્ષકો અને નટો માટે મદદરૂપ થઈ પડે છે. પ્રેક્ષકગૃહ રંગમંચ કરતાં નીચું અને સપાટ હોય છે. કયારેક જ નાટયશાસ્ત્રની મત્તવાર્ણીને વિશે ઘણો વિવાદ પ્રવર્તે છે જેના રંગમંચની જમણી અને ડાબી બાજુએ થોડા ઊંચા સ્તર જોવા મળે છે. પ્રેક્ષક ગૃહની બન્ને બાજુએ મોટા થાંભલાઓ આગળ-પાછળ હોય છે. નાના બહારની બાજુએ હોય છે. એથી પણ નાના બહારની પરિકક્ષામાં ઊભા કરવામાં આવે છે. આ બધા સ્તંભો લાકડા કે પથ્થરના હોય છે. તો કયારેક તેનું મૂળ પથ્થરનું અને ઉપર લાકડાનો સ્તંભ હોય છે. પણ બધાને અંતે કોતરણીવાળો દંડ હોય છે. આ બધાને કારણે તે અતિ સુશોભિત અને ખાસ કરીને અંદરથી સપ્રમાણ રીતે વહેંચાયેલો અને છત્રો અને પ્રવાળભિત્તિથી આચ્છાદિત એવી અવતલ કુટીરની પ્રતીતિ કરાવે છે. અલબત્ત, કુટુમ્બલમનું બાહ્ય દૃશ્ય અંદરના રંગમંચ કે પ્રેક્ષક ગૃહની પરિકલ્પના કે રૂપરેખાનો સંકેત માત્ર પણ આપતું નથી.

કુટુમ્બલમના આ ટૂંકા વર્ણન માત્રથી પણ કુટિયટ્ટમને અને માત્ર પ્રકારો જેમાં રંગમંચ, નેપથ્ય અને પ્રેક્ષકગૃહના વિભાગોને લક્ષમાં રાખી બાંધેલા અત્યંત વિકસિત અને પરિષ્કૃત બાંધણીમાં ભજવાતા હતા તે સ્પષ્ટ થશે. અનેક પૂર્વરંગ વિધિ અને અન્ય પૂર્વવિધિઓવાળું આ અતિ વિકસિત નાટક પોતે આ કુટુમ્બલમમાં ભજવાય છે. એક સળંગ નાટકને ભજવતાં કેટલીય રાતો લાગે. ભારતમાં અન્ય પ્રાંતોનાં નૃત્ય અને નાટય નૃત્ય પ્રકારોની જેમ પૂર્વવિધિ આખી રજૂઆતનું આગવું અંગ છે.

નાટયશાસ્ત્રમાં ભરત આ પૂર્વવિધિને 'પૂર્વરંગ' કહે છે. તેને વિસ્તૃત રીતે બે પ્રકરણમાં વર્ણવે છે. આજે કુટિયટ્ટમની ભજવણી તેનું સીધું અવતરણ છે. અલબત્ત, ઝીણવટથી જોતાં બેમાં થોડો તફાવત જણાય છે.

આપણે અગાઉ જોયું તે પ્રમાણે મોટાં બે નગારાંઓ 'મિઝાવુ' બે દરવાજા વચ્ચે મૂકવામાં આવ્યાં છે. આ ઉપરાંત નાન્યાર (નાંગ્યાર કે સ્ત્રી દ્વારા વગાડાતું) 'કુગ્હીટાલ' નામનું વાજિંત્ર પણ હોય છે. તે ગાયક તરીકે પણ કંઠ સંગીત આપે છે. કથાકલિમાં બધા કલાકારો અને સંગીતકારો પુરુષો જ હોય છે, તેનાથી અહીં વિપરીત છે. મંદિરમાં દેવની સ્તુતિ વખતે એક નાના દંડાથી વગાડાતું ઈડક્કા છે. આ કથાકલિ અને કુટિયટ્ટમમાં ગાયક ગાતી વખતે વગાડે છે. છેલ્લે બે સુષિર વાદ્યો જેવાં કે કોમ્પ (કથાકલિમાં આ પીપૂડી નથી વપરાતી) અને કુરુન -કુગ્હાલ કે કુછલૂ (વાંસળી) હોય છે. કયારેક શંખ પણ ઉમેરવામાં આવે છે. વાદ્યગ્રંથમાં પંચ વાદ્યનો સમાવેશ થાય છે. પિત્તળના દીવામાંની બે જયોત કલાકાર સમક્ષ, એક પ્રેક્ષક સામે પ્રગટાવ્યા બાદ રજૂઆતનો પ્રારંભ થાય છે. વિવિધ ધાન્ય, ફળ અને ફૂલ વગેરે મળી આઠ પવિત્ર વસ્તુઓનું અષ્ટમંગલ, અર્પણ આ દીવા પાસે જ મૂકવામાં આવે છે. મિઝાવુને ઠીક કરી તેને નામ્બ્યાર વગાડે છે. સાથે નાન્યાર (કે નાંગ્યાર) મંજિરા લઈ સૂર પુરાવે છે. આ ગીતમાં ગણપતિ, સરસ્વતી અને શિવને આહ્વાન અપાય છે. ભારતના અન્ય ભાગોમાં પણ સામાન્ય રીતે ગણેશ, સરસ્વતી અને કયારેક શિવની સ્તુતિ પ્રારંભમાં કરાય છે. આ ગીતોને 'ગોષ્ઠિ' કે 'અક્કીટ્ટ કુટ્ટુક' કહે છે.

આના પછી નામ્બ્યાર આવી જે કથા ભજવવાની હોય તેનું સંક્ષિપ્ત વૃત્તાંત આપે છે. આને 'નમ્બપરુ તમિલ' કહે છે. આ મુખ્યત્વે પ્રયુત સંસ્કૃત શબ્દવાળી શુદ્ધ મલયાલમ કહેવાય છે. પછી રંગમંચને પાણીના છંટકાવથી પવિત્ર કરવામાં આવે છે. આને અરન્નુવૃતલિ કરે છે. અક્કીટ્ટ નેપથ્યમાંથી પાણી લાવી, રંગમંચ પર છાંટી મંગળ શ્લોક ગાય ત્યાર પછી નામ્બ્યાર રંગભૂમિ છોડી જાય છે. તત્પશ્ચાત્ સ્ત્રી સંગીતકાર, નાન્ગ્યાર ધ્રુવ શ્લોક ગાય છે. આ શ્લોકો પ્રવેશ થતા પાત્રના પૂર્વજન્મનો સંકેત કરે છે. આ ધ્રુવ શ્લોકો નાટયશાસ્ત્રના ધ્રુવશ્લોકોને ઘણા મળતા આવે છે. ધ્રુવશ્લોકો નાટકના મુખ્ય ભાવાનુસાર યોગ્ય રાગમાં ગાવામાં આવે છે.

આના પછી મુખ્ય પાત્રના પ્રવેશ પહેલાં બે વ્યક્તિઓ પડદો લઈ પ્રવેશ કરે છે. મિઝાવુ અને અન્ય વાદ્યોના નાદ સાથે નટ આવી પડદા પાછળ ઊભો રહે છે. ત્યાર બાદ નાન્યાર જાતિ હોય તેની સાથે જોડા નૃત્તઅંશો કરે છે. નટના આ ઔપચારિક પ્રવેશ પછી તરત જ પુરપ્પદુ (આ કથાકલિમાં પણ હોય છે) અનુસરે છે. નટ નાટકની પહેલી ત્રણ કડીઓને અભિવ્યકત કરતી ક્રિયાઓ 'ક્રિયાચવિતક' રજૂ કરે છે. પડદાની પાછળ નાટયશાસ્ત્રમાં જણાવેલ ચારિ, કરણો અને અંગહારોને મળતી પ્રક્રિયાઓ કરે છે. આપણે જાણીએ છીએ કે આ ચારિ, અંગહારો અને કારણો અમૂર્ત ક્રિયાઓ છે અને નાટયશાસ્ત્રમાં નાટકની પૂર્વવિધિમાં વાપરવા જણાવેલ છે. કુટિયટ્ટમના ગ્રંથો આ ક્રિયાઓને અને ગતિ દર્શાવવા ઘણાં શાસ્ત્રોક્ત નામો વાપરે છે. આજે આમાંનાં કેટલાંક નામો ભુલાઈ ગયાં છે, પણ આનાથી સ્પષ્ટ તારવી શકાય કે ચારિ, ગતિ વગેરેને મળતી ક્રિયાઓની શબ્દસૂચિ ત્યારે જાણીતી હતી, જોકે તામિલનાડુ અને અન્ય જગ્યાએ મળતી શિલ્પકૃતિઓમાં આ ક્રિયાઓનું સામ્ય શોધવું ન જોઈએ.

આ ક્રિયાઓ બાદ પહેલા દિવસની રજૂઆત પૂર્ણ થાય છે. મૂળ મુદ્દાને નાટયશાસ્ત્રના 'મંડલ સ્થાન' સાથે સરખાવી શકાય અને નટચતુષ્ક્ય અવસ્થાથી અવકાશ આવરી લે છે. કથાકલિ નૃત્યની મૂળ સ્થિતિ કુટિયટ્ટમની

આ સ્થિતિને આભારી છે. કુટિયટ્ટમની રજૂઆતમાં એ વિધિઓ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. શહેરનાં માત્ર ઉક્ત વાચા પર આધારિત નાટકોમાં અલબત્ત આ પૂર્વવિધિઓ નામશેષ થઈ ગઈ છે, પણ ગલીઓના ચૌટામાં કે યાત્રા નાટકોના પ્રત્યેક પ્રકારમાં મંદિર હતું આજે પણ આગવું અંગ છે. વિવિધ પ્રકારની પ્રત્યેક પરંપરાગત શૈલીમાં આજે પણ જીવિત છે. કેટલાકમાં માત્ર ગણેશને આહ્‌વાહન અપાય છે, તો છ પ્રકારોની જેમ અન્ય પ્રકારોમાં ઊભી ધરી કે શિવના દ્યોતક રૂપે ઊભા વાંસની સ્થાપના કરી પૂજા કરાય છે. કુટિયટ્ટમના આદ્ય શ્લોકો કેરળાના રામાનાટયમ અને કૃષ્ણાટમને તામિલનાડુના પરુપદુના ભાગવતમેળાને, કર્ણાટકના યક્ષગાનને અને આંધ્રના ભામકલ્પમને મળતા આવે છે.

આ પછીનાં નાટકો એટલે કે નિર્વાહણ એક વિધિ જ છે, જે કુટિયટ્ટમની વિલક્ષણ વિધિ છે. આ બીજે દિવસે શરૂ થાય છે. પાત્ર પોતાની ઓળખ આપી મૂળ નાયકના 'કાળઅવધિ' પૂર્વેની પોતાની વ્યક્તિગત કથની રજૂઆત કરે છે. પુરાણો કે દંતકથાનાં મુખ્યત્વે બધાં પાત્રો અને નાયકો હોવાથી નટ પાત્ર સાથે સંકળાયેલ કોઈ પણ જાણીતી કથાને મુક્તપણે પસંદ કરે છે. પૂર્વ દૃશ્યની પદ્ધતિને કાં તો ભૂતકાળના પ્રસંગો કે પછી પાછળથી શરૂ કરી આગળના પ્રસંગોનું આલેખન કરે છે. જેમ કે જન્મ કે પૂર્વાવસ્થાથી શરૂ કરી હાલના સમય સુધી વિશદ્ વર્ણન કરવામાં આવે છે. પહેલી રીતને 'અનુક્રમ' અને બીજીને 'સંક્ષેપ' કહે છે. એકપાત્રી અભિનય પાત્રાલેખન માટે નિર્વાહણ સાધન રીત છે, જે નાટકને મુખ્ય અભિવ્યક્તિ અને રજૂઆતને ગતિ બક્ષે છે. ભારતીય નાટકોનું સૌથી સારું લક્ષણ એ છે કે પાત્રના વિકાસ અને વૃદ્ધિને ખૂબ મહત્ત્વ નથી આપતાં. કુટિયટ્ટમ પરંપરા નિર્વાહણ દ્વારા પાત્રના ચરિત્રચિત્રણ માટે પૂરતો અવકાશ આપે છે. અહીં એ નોંધવું યોગ્ય થશે કે રંગમંચ ઉપર નટ પોતે આ કક્ષાએ એક પણ શબ્દ વાપરતો નથી. નાન્યાર શ્લોકો ગાય છે અને નર્તક/નટના મૂકાભિનયથી આગળ ન જતાં તેને અનુસરે છે.

નિર્વાહણ પછી એક જ પાત્ર એક, બે કે વધુ રાત્રિ સુધી અભિવ્યક્તિ કરે છે અને અહીં વિદૂષકનો પ્રવેશ કરવામાં આવે છે. વિદૂષક સંસ્કૃત નાટકોમાં અગત્યનો ભાગ ભજવે છે અને રમૂજી પાત્રના પ્રવેશ માત્રથી કુટિયટ્ટમ રંગમંચ અને સંસ્કૃત નાટકો વચ્ચે સંબંધ એકાએક સ્થાપી દે છે. ભારતના અન્ય પ્રદેશોમાં વિકસેલ નાટ્ય પ્રકારોને આ પાત્ર અન્ય પ્રકારો સાથે સાંકળી દે છે. પૂર્વવિધિઓની જેમ વિદૂષક ઉચ્ચ અને નિમ્નવર્ગ અને વર્તમાન દરમ્યાન સંચારકનું કાર્ય કરે છે. સમગ્ર દેશની શૈલીઓમાં પ્રવર્તતી દેખીતી ભિન્નતામાં સામ્યનો મજબૂત પાયો સ્થાપે છે. કેરળમાં, કુલશેખરના બ્રાહ્મણ પૂજારી તોલનને પુરુષાર્થના વ્યંગ વગેરેને ઉમેરવા માટે જવાબદાર ગણે છે. વિદૂષકના પાત્રને સમાજના કોઈ પણ સ્તર કે પદને વ્યંગનાત્મક રીતે આકરી ટીકા કરવા દેવાની સંપૂર્ણ સ્વતંત્રતા, ઉન્મુક્તિની પરંપરાનાં લક્ષણો, સમકાલીન જનસામાન્યના વિશાળ લોકસમુદાયમાં કુટિયટ્ટમને જીવિત રાખ્યું છે. આ પાત્રનો પ્રત્યેક નૃત્ય નાટ્ય પ્રકારમાં ઉપયોગ થાય છે. હાલમાં આપણે દરેક નૃત્ય નાટ્ય પ્રકારમાં તેનો વિલક્ષણ યોગ્ય ઉપયોગ જોઈશું. નિર્વાહણના અન્ય પાત્રથી વિપરીત, વિદૂષક જાતે જ પોતાની કથા, મુખ્યત્વે મલયાલમમાં કહે છે અને પોતાનું જીવંત વૃત્તાંત કહેવા પૂર્વ-દૃશ્યની પદ્ધતિ પણ તે વાપરે છે. તેની અભિવ્યક્તિ અને આલેખન પદ્ધતિ અન્ય કલાકારો કરતાં કેટલીક વાર બીજા નટો દ્વારા વપરાતી પદ્ધતિ કરતાં જુદી પડે છે. પુરુષાર્થોનું વ્યંગ્યાત્મક રીતે મુખ્ય ચાર પ્રકારોમાં વર્ગીકરણ કરવામાં આવે છે. જેમ કે (1) *વંચન*, નાટ્યકલામાં ચોરી, અને અન્ય ધૂર્ત કલાઓમાં નિપુણતા (2) *રસના* -જીભનું સ્વાદીપણું, ભોજન અને મિજબાનીમાં અત્યંત રુચિઓ ને પેટુપણું. (3) *રાજસેવા* -રાજ્ય પ્રત્યે સંપૂર્ણ વફાદારી અને (4) *વિનોદ*-ભૌતિક વિષયોમાં સૌથી વિશેષ આનંદ. આમ આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે હિંદુ ધર્મનાં અર્થ, કામ, ધર્મ અને મોક્ષ જેવાં ચાર પવિત્ર ધ્યેયોને વિદૂષક ઉપહાસ ઉપરાંત, વ્યંગ, વાગ્વિદગ્ધતા, મશ્કરી અને કટાક્ષને સમકાલીન પરિસ્થિતિની ટીકા કરવા તીક્ષ્ણ હથિયાર તરીકે વાપરે છે. પૂર્વવિધિ અને આહ્‌વાનના અત્યંત વિધિયાત્મક અને

ગૂઢ પાત્રો અને નિર્વાહણમાં પરિષ્કૃત ક્રિયાઓ કરતાં અન્ય પાત્રોથી વિદૂષકના તત્કાલીન અભિવ્યક્તિ સ્વાતંત્ર્યથી બિલકુલ વિપરીત છે. તે જ કુટિયટ્ટમને જનસામાન્યની નિકટ તત્કાળ લાવી દેશે. વિદૂષકનાં પાત્ર ભજવતા નટને દેવોથી માંડી રાજા અને બ્રાહ્મણો કે પછી સામાન્ય માણસના ક્ષેત્રમાં મુક્તપણે વિચરવાનું સ્વાતંત્ર્ય હોય છે. સામાજિક વિરોધ, રાજધર્મ વિરોધ અને તીખા વ્યંગ્યો સુંદર રીતે વણી લેવામાં આવે છે અને પ્રેક્ષકો રાજય, ઉચ્ચ જ્ઞાતિઓ, કવિઓ અને વહીવટકર્તા ઉપરાંત સત્તા પરની બધી વ્યક્તિઓ ઉપર થતા મુક્ત પ્રહારોને ખૂબ આનંદથી માણે છે. આમ કુટિયટ્ટમનો વિદૂષક, મૂળ નાટકના કથાવસ્તુનું ઉલ્લંઘન ન કરતાં સંસ્કૃત નાટકના વિદૂષકથી જુદી જ કક્ષા ધરાવે છે. અહીં તે તરત જ અભિવ્યકત કરે છે, ક્ષેપક બને છે. ઉપરાંત બહોળા અર્થમાં વિચલિત થવાનું સ્વાતંત્ર્ય પણ માણતો હોય છે. આને લીધે કુટિયટ્ટમ ભારતીય નાટય પરંપરાઓમાં નવો જ ચીલો પૂરો પાડે છે. આ પરંપરાને પ્રત્યેક મંદિર અને વીથિ નાટય પ્રકારોમાં જીવિત રહી અને કાયમી બની ગઈ. આમ તો રંગમંચની પદ્ધતિમાં મુખ્યત્વે વાચિકાભિનયમાં વિદૂષક માહિર છે. તે નિર્વાહણના નટોમાં જોવા મળતી મૂકાભિનય અને ગતિક્રિયાની નિપુણતા કરતાં જુદી જ છે. વિદુષક અત્યંત સુગ્રાહી કલાકાર છે કારણ કે તે સંસ્કૃત શ્લોકો અને અન્ય પાત્રનો અભિનય સમજી લઈ ફરી અભિવ્યકત કરી શકે છે. દાર્શનિક મતોનાં મૂળભૂત તત્ત્વો અને ધાર્મિક મતાગ્રહોના વિશે કે વિરુદ્ધમાં વિસ્તા પૂર્વક વાદવિવાદ પણ કરી શકે છે.

ક્રમવાર દરેક પાત્રો પોતાના જીવનવૃત્તાંત અને પરપ્પદુની અન્ય ક્રિયાઓ ન એક રીતે રજૂ કરે છે. આ બધી પ્રસ્તાવિકાને ત્રણથી અગિયાર કે ચૈાદ રાતો પણ લાગે. મૂળ નાટક કદાચ ત્રણથી ચાર રાત સુધી પણ ન ચાલે, અને છેલ્લા તબક્કામાં નાટ્ય સાહિત્ય વધુ અનુસરવામાં આવે છે અને નાટ્યવસ્તુ ઝડપથી આગળ ગતિ કરે છે. નાટકથી કથાવસ્તુ અંત સુધીમાં ઝડપી રીતે આગળ વધે છે અને નાટકનાં નાયક સિવાયનાં બીજાં પાત્રો રંગભૂમિ છોડી જાય છે. અંતમાં નાન્યાર અંતિમ સ્તુતિ કે મુટિયક્કિર ગાય છે. નામ્બ્યાર મિઝાવુ વગાડે છે. ચાકયાર એક અવ્યકત ગતિ દ્વારા નૃત્ય અંશ રજૂ કરી પૂર્ણાહુતિ કરે છે. ચાકયાર તેના પગ ધોઈ, દીવાની (કુટ્ટુવિળક્કુ) એક જયોતને બુઝાવી તેમાંની એક જયોતને ફરી પ્રકટાવે છે. આ પ્રમાણે કુટિયટ્ટમ વિસ્તુત વિધિઓથી શરૂ થઈ તેનાથી અંત પામે છે. આ શૈલીમાં અતિ પરિષ્કૃત નાટ્ય રંગનાં તત્ત્વો છે. શબ્દ ધ્વનિ ઉપર આધારિત સાંકેતિક ક્રિયાઓ દ્વારા આયોજિત સંપ્રેષણની પદ્ધતિ છે. તેમ જ સ્થૂળ વ્યંગ, પરિહાસ અને વાસ્તવિક અભિવ્યક્તિ છે.

કુટિયટ્ટમની રજૂઆતના માળખાને સ્પષ્ટ ક્રમમાં વહેંચી શકાય : (1) પ્રારંભિક વિધિયાત્મક કે સ્તુત્યાત્મક અભિવ્યકિત. (2) પુરુષપદુ અને પડદા પાછળ કરાતી, શૈલીના વૃત્ત અંશોવાળી અન્ય પૂર્વવિધિઓ. (3) *નિર્વાહણ* કે જેમાં પાત્ર દ્વારા મુખ્યત્વે એકલ અભિરથ અને અલ્પ પ્રમાણમાં નૃત અંશ વાપરી થતી અભિવ્યકિત. (4) વિદૂષકનું *નિર્વાહણ.* (5) બધા નટો દ્વારા ઉચ્ચારાતા કે સંકેતાત્મક રૂપે પોતાનાં પાઠ્યોની રજૂઆત. આમ મૂળ નાટકની રજૂઆત આવે. (6) અંતિમ મંગલ સ્તુતિ.

હાલનાં કુટિયટ્ટમના રંગપટલને આવરી લેતાં નાટકોનાં પાઠ્યો અટ્ટપ્રકારમ અને તેની *ક્રમદીપિકા* એટલે કે પુસ્તિકા અને વિશ્લેષણ નોંધ કે જેમાં પ્રસ્તૃતીકરણની પદ્ધતિઓ જણાવવામાં આવી છે. આથી તે માત્ર શાસ્ત્રીય ગ્રંથો નથી, પણ તે નટોને મદદરૂપ નોંધ પૂરી પાડે છે. અલબત રાઘવભટ્ટ અને મલ્લિનાથની સમીક્ષાઓ ઘણાં સંસ્કૃત નાટકોની ક્રિયાઓ જેવી જ છે. શ્લોકના વિવિધ અર્થો ઉપરાંત તેની ભજવણીની પદ્ધતિ અને કક્ષા વિભાગ કે દશ્યો દર્શાવવાની પદ્ધતિને વિસ્તારથી સમજાવે છે.

કેરળના નૃત્ય ગ્રંથોની સમીક્ષાઓની જેમ કુટિયટ્ટમની પુસ્તિકાઓ આ પરંપરાને વિસ્તૃત કરીને વિકસાવે છે. સંસ્કૃત રંગ અને નાટ્યશાસ્ત્રના શબ્દ-સંકેતના સંબંધિત વાચિક અને આંગિક અભિનયનાં તત્ત્વને અહીં કેવળ તેના અર્થની વિસ્તૃત શકયતાઓને જ ન ગણતાં વાક્યના અક્ષર અને વાકયવિન્યાસને પણ ધ્યાનમાં રાખે છે.

આઠ સવાલ-જવાબો આંગિકાભિનય અભિવ્યક્તિની મહત્તા સૂચવે છે. મૂળ પાઠ્યનું કદાચ વિસ્તૃતીકરણ થાય છે અને અલંકારત્વને પ્રોત્સાહન અપાય છે, સમર્થન પણ હોય છે. કથાકલિમાં આ પરંપરા ચાંલિયકટ્ટમ અને મનોધર્મ તરીકે પરિણમી, તેમ છતાં કુટ્યિટ્ટમની અતિ વિકસિત અને પરિષ્કૃત શૈલીમાં તેનો નિજી વર્ગ છે. દેશના કોઈ પણ નૃત્ય કે નાટક કે નાટ્યરંગ પ્રકારો કદી તેની બરાબરી નથી કરી શક્યા.

અહીં આમ ઉચ્ચારિત શબ્દો, નાન્યાર અને નામ્બ્યાર, ગવાયેલ ગીતો અને નાટક, નાયક દરમ્યાન વિદૂષક અને અન્ય પાત્રો દ્વારા ગવાયેલ શ્લોકોની ભજવણીની પૂર્વવિધિઓ, પુરપ્પદુની નિરપેક્ષ ક્રિયાઓની પૂર્વે કે તેને અનુસરતી કે પછી સાથ આપતા વાદ્યસંગીત, ગતિક્રિયાના હસ્ત સંકેત(હસ્તાભિનય)ની અતિ વિકસિત ભાષા દ્વારા અભિવ્યકિત મૂળચેષ્ટા (મુખાભિનય), નટ દ્વારા વપરાતી આંખની ક્રિયાઓ (નેત્રાભિનય), રંગ અને આકૃતિના સંકેતના ઉપયોગથી થતી વેષભૂષા અને મેક-અપનું અહીં સુંદર એકીકરણ થતું જોવા મળે છે. આ સર્વે અંતે તો મનના આંતરિક ભાવો પેદા કરવા જ પ્રયત્ન કરે છે. આ બધામાં રંગભૂમિ અને અન્ય વિભાગો સ્પષ્ટ રીતે જુદા પાડવામાં આવ્યા છે. પ્રકાશ ભલે ઓછો છે, પણ તે ચોક્કસ આકૃતિમાં રચાયેલા નાટ્યગૃહમાં ભજવવામાં આવે છે. ખાસ રૂઢિગત અર્થમાં કહીએ તો ચારે ચાર અભિનયો, વ્યક્તિગતરૂપે કે પરસ્પરાવલંબિત રીતે સંપૂર્ણપણે વપરાયા છે.

ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે વાચિકાભિનયનું નીચે જણાવેલ પાંચ વિભાગોમાં વર્ગીકરણ કરી શકાય.:
પ્રથમ-સંસ્કૃત અને પ્રાકૃત ફકરાઓનું કુટ્યિટ્ટમની વિલક્ષણ પદ્ધતિ વડે કાવ્યપઠન. અહીં ધીમે ધીમે અક્ષરે અક્ષર ગવાય છે. આ જાતનું પઠન ઋગ્વેદ કે યજુર્વેદના પઠન સાથે સદંતર મળતું નથી. તેમ છતાં તેમાં સામ્યનાં તત્ત્વો અચૂક છે. ઋગ અને યજુર *અનુદાત્ત, ઉદાત્ત* અને સ્વરિતમાં ત્રણ સ્વર-વિસ્તાર વાપરે છે. આને બદલે *સામગાન* પાંચથી છ સ્વરોનો ઉપયોગ કરે છે. સ્વરોના લંબાણમાં સંગીતમયતા સમાયેલી છે એમ માને છે. ચાકયારનું સ્વરથિશોલ્લુક, મકગ, યજુર, અને સામવેદના પઠનની દરમ્યાન આવે છે. કુટ્યિટ્ટમમાં થતી કાવ્યપઠનની અનેક પદ્ધતિઓ છે. તેના રસિકોએ આવા વીસ પ્રકારનાં કાવ્યપઠન શોધી કાઢયાં છે. અમુક કાવ્યપઠન પદ્ધતિ અમુક ચોકકસ પાત્રો દ્વારા જ વપરાય છે, અને બીજી પદ્ધતિઓ (રીતો) ભાવ કે રસ દર્શાવવા વપરાય છે. અને તે ઉપરાંતની કાવ્યપઠનની રીતો બાહ્ય પરિસ્થિતિના કેવળ વર્ણનાત્મક અર્થે વપરાય છે.

બીજું અંગ વાચિકાભિનય છે તે નાન્યાર દ્વારા ગવાતા સ્તુતિના શ્લોકો છે. અંતની મંગલસ્તુતિ બીજા વિભાગ હેઠળ આવે છે, જે ચકયાર દ્વારા થતા કાવ્યપઠન નટની પદ્ધતિથી જુદી પડે છે.

ત્રીજું નામ્બ્યાર દ્વારા ગવાતું સંગીત. અચોક્કસ આરોહ અવરોહ તેની ખાસિયત છે.

ચોથું અમુક સ્વરસંયોજન અને વાક્છટાની વેગળી પદ્ધતિથી વિદૂષક દ્વારા બોલાતા ગદ્ય અંશો.

અંતમાં નાટકના જ શ્લોકો વાચિકાભિનયનું પાંચમું અંગ બતાવે છે. પ્રત્યેક શ્લોક પરિસ્થિતિ, પ્રકાર જે ભાવોને અનુરૂપ રાગમાં ઢાળવામાં આવે છે અથવા પ્રાણી કે કોઈ પક્ષીમાં દિવસના પ્રહર વગેરેને લક્ષમાં રાખીને પણ રાગ પસંદ કરવામાં આવે છે. આવા લગભગ 20 રાગો કુટ્ટિયમમાં મોટે ભાગે વપરાય છે. દા.ત., રાગ ઈંદોલ ધીરોદાત્ત નાયક માટે, ચંટિ-પંચમ નિમ્ન પાત્રો માટે, આર્તવ (પ્રેમ) શૃંગાર માટે, રુદ્ર રસ માટે તર્કન, કોરક્કુરુનિ વાનરો માટે વપરાય છે. રાગોની સૂચિ અને તેના અન્ય સંયોગો હજી વધારી શકાય.

ઉપરના વિવરણથી વાચિકાભિનયની વિવિધતા વિપુલતા અને વિસ્તૃત ફલકનો ખ્યાલ આવશે.

કુટ્યિટ્ટમનો આંગિકાભિનય તેની આંખ, ભ્રમર, ચહેરાના સ્નાયુઓ,વક્ષ અને હાથના ઉપયોગના કારણે નાટ્યાત્મક પદ્ધતિઓમાં બેનમૂન છે. ગતિક્રિયાનો વિસ્તૃત અને સંપૂર્ણ કોષ હોય તો તે કુટ્યિટ્ટમની રજૂઆતમાં

મળી રહે છે. કેવળ મુખનું હલનચલન અને હાથના સંકેતો દ્વારા કથાના પ્રસંગને સજીવ કરવાની કુટિયટ્ટમના નટની નિપુણતા અને કલાની દંતકથાઓ ચોમેર પ્રસરી છે. વાચિકાભિનયના સંદર્ભમાં પણ સંપ્રેષણ અને વિવિધ પ્રયોગો જણાવ્યા છે તે નીચે મુજબ છે :

(1) ચવિટ્ટક્રિયા અને પૂર્વવિધિઓમાં વપરાતી અમૂર્ત ગતિક્રિયાઓ. કોઈ ચોક્કસ અર્થ રજૂ કરવાનો તેનો ઉદ્દેશ નથી હોતો.

(2) ત્યાર બાદ પુરુપ્પદુના એક ભાગ તરીકે થતા નૃત-અંશો. આમાં ક્યારેક મૂકાભિનયનો ઉમેરો પણ થાય છે.
મૂળ બેઠક કથાકલિમાં વપરાય છે તેવી પગની ક્ષિપ્ત અવસ્થા *મંડલસ્થાનમ* જેવી છે.
નૃત્તનું તત્ત્વ છે, પણ કથાકલિ જેટલું વ્યાપક કે વિસ્તૃત નથી.
નૃત્યક્રિયામાં આવતી નૃત્યગ્રંથિના જુદા જુદા ટુકડાઓ વચ્ચે વર્ગીકરણ કરવામાં આવ્યું છે. પ્રવેશ માટે થતી ક્રિયાને *ચેરિય-ચોક્કમ* આસનબદ્ધ સ્થિતિમાં લાવણ્યમય ક્રિયાઓ ને ચોલ્લિયુન્તિ નટ વગેરે ક્રિયાઓ પ્રમાણે નામો અપાયાં છે.

(3) કાવ્યપઠનના શબ્દોને આલેખતી ક્રિયાઓ પણ છે, જેમાં સંપૂર્ણ શરીરનો સમાવેશ થાય છે. આને ચાકિયટ્ટમ કહે છે. (કથાકલિમાં આને ચોલિવટ્ટમ કહે છે , પણ તેમાં ફેર છે.)

(4) હસ્તાભિનય અને નેત્રાભિનય દ્વારા નાન્યાર કે નટ દ્વારા ગવાતી કડીએ કડીનું, શબ્દે શબ્દનું અને અક્ષરે અક્ષરનું નિરૂપણ થાય છે. ખાસ કરીને નેત્રભિનયની પદ્ધતિ અત્યંત અટપટી અભિવ્યક્તિ છે.

(5) કુટિયટ્ટમમાં તત્કાલ અભિવ્યક્તિ અને ક્ષેપન માટે પૂરતો અવકાશ અને સ્વતંત્રતા હોવાથી કાવ્યપઠન કે ગવાતા શબ્દો નૃત્યના પ્રસ્તુતીકરણ, જે ઘણો સંદર્ભનાત્મક હોય છે તેમાં થતા સંકેતનું લોકનૃત્ય જ્ઞાન હોવું જરૂરી છે. શૈલી આમ, મૂકાભિનય અને અભિવ્યક્તિની ક્રિયાઓથી સંપૂર્ણ છે. શબ્દને અને કાર્યોને વિવિધ રીતે દક્ષતાથી રજૂ કરવામાં જ નટની મહાનતા રહેલી છે.

(6) મુખ અને તેના સ્નાયુઓ એક અલગ જ નાનું જૂથ બનાવે છે તેનું કુટિયટ્ટમમાં મહત્ત્વનું છે. ચહેરાના સ્નાયુઓનું સંચાલન કરી ભાવાભિવ્યક્તિની વિકસિત પદ્ધતિ કુટિયટ્ટમ શૈલીમાં અજોડ છે. કથાકલિ આમાંથી થોડી રીત વાપરે છે પણ કુટિયટ્ટમની પદ્ધતિ વધુ જટિલ છે.

(7) ચક્ષુઓની સૂક્ષ્મ ગતિક્રિયા (નેત્રાભિનય) જેના વડે કુટિયટ્ટમના નટો કોઈ જટિલ પરિસ્થિતિ કે ભાવોને દર્શાવે છે તેનો એક અલગ જ વર્ગ કોઈ જટિલ પરિસ્થિતિ કે ભાવોને દર્શાવે છે. આંખો, મુખ અને હસ્ત વડે દર્શાવાતી ચાકયારની દક્ષતા વર્ણવવી અશકય છે. આ આખું અભિનયનું ચક્ર ભરતે જણાવેલ *આંતર અભિનય*ને મળતું આવે છે. કથાકલિએ આનાં ઘણાં ખરાં તત્ત્વો અને તેની સખત તાલીમને અપનાવ્યાં છે, પણ કુટિયટ્ટમના આગવાં લક્ષણો છે. કદાચ તે વધુ પરિષ્કૃત અને અમૂર્ત છે.

*આહાર્યાભિનય*માં વપરાતી વેશભૂષા અને મેક-અપની રીત, પાત્ર અને તેના ભાવોનું અવૈયક્તિક દૃશ્ય ખડું કરે છે અને તેની આગવી શૈલી છે. વિદૂષક જોકે સમકાલીન છે, છતાં તેને કદી તદ્દન વાસ્તવિક સ્વરૂપમાં રજૂ કરવામાં આવતો. કથાકલિને કેટલેક અંશે મળતી આવતી રીત તેની વેશભૂષા છે. છતાં તેમાં તેની આગવી વિશેષતા છે. ભવ્ય અનુભૂતિ થાય તેવા પોષાકો નથી હોતા. કુટિયટ્ટમની વેશભૂષા મુખ્યત્વે સન્મુખ જોઈ શકાય તેવા આશયથી રચવામાં આવે છે.

વિદૂષકના પહેરવેશમાં ઘણી અસરો જોવા મળે છે. તેમાં જાડું અને ફૂલેલું નીચેનું વસ્ત્ર હોય છે. તેની ઉપર *ઉત્તરીય* ગોળ વીટાળી પાછળ બાંધેલું હોય છે. અન્ય પાત્ર પણ આવાં નીચેનાં વસ્ત્રો જેને પૃષ્ઠ અને *ચૈતક* કહે છે, તેની ઉપરાંત ઉપરનું બંધબેસતું વસ્ત્ર *કૃપ્પયમ* પહેરે છે. સ્ત્રીઓને કથાકલિની જેમ તૈયાર કરવામાં આવે છે.

કુટિયટ્ટમનો મેક-અપ કથાકલિને મળતો આવે છે, પણ છતાં પ્રમાણમાં સારો હોય છે. જોકે રંગ નિર્દેશન અને તેના સંકેતમાં એકતા છે. નાયક, રાજા અને ધીરોદાત્ત પાત્રો માટે થોડા રતાશ પડતા રંગનો મેક-અપ થાય છે તેને પઝહુપ્પ કહે છે. અર્જુન, મિત્રવસુ અને રામ જેવા રાજપુત્રો માટે પચ્ચૅ (શ્યામલીલો) વપરાય છે. આદિવાસીઓ, અસુરો, અને શૂર્પણખા માટે *કરિ* (કાળો) અને રાવણ જેવા પાત્ર માટે કત્તિ વપરાય છે. *કત્તિ* એટલે મૂળ તો છરી એટલે કે લાલ રંગ માટે સંકેતાર્થે વપરાય છે અને સાથે કથાકલિની જેમ નાક ઉપર નાની સફેદ ગોટી લગાડવામાં આવે છે. *ચુત્તિ* (ચોખાના લોટથી મોં ઉપર લગાડવાની ધારી) લગાડવાની રીત કથાકલિ કરતાં બહુ જુદી નથી. બીજા પદાર્થો પણ એકસરખા છે. તેમાં હળદર, કંકુ, સિંદૂર, કોલસાની ભૂકી, ગળી, ચોખાનો લોટ (અન્ન), લાલ તેછચ્ચિ ફૂલો, નોન્નન ઘાસ, વાંસની સળીઓ અને બાહ્ય સજ્જા માટે સોપારી, નાળિયેરીનાં પાન વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. મેક-અપમાં વપરાતી આવી દેશી વસ્તુઓનો અન્ય શૈલીનાં અન્ય પાત્રો માટે પણ ઉપયોગ થાય છે. પણ ભારતમાં કુટિયટ્ટમ, કથાકલિ અને યક્ષગાનમાં મેક-અપ અને મુગુટની પદ્ધતિ સૌથી વધુ વિકસિત છે.

આવા આંતર અને બાહ્ય તત્ત્વને કારણે કુટિયટ્ટમ એક પક્ષે અત્યંત સાંકેતિક, અર્મૂત અને નિજી પ્રકાર છે. (કેટલાક વિદ્વાનો તેને વૈદિક વિધિ સાથે સરખાવે છે) અને બીજા પક્ષે ચોક્કસ નિર્દેશને અને સમકાલીનને મહત્ત્વ આપતી શૈલી છે. આપણે જોયું તે પ્રમાણે મંદિરની વિધિક્રિયાઓ અને રાજનાટક સાથે તેનો ઘણો સંબંધ હોવા છતાં કેવળ મુઠ્ઠીભર શિક્ષિતો માટે તે સીમિત નથી. તે શિક્ષિત અને સાદા લોકો સાથે સંપ્રેષણ કરવા પ્રયત્ન કરે છે અને કરી પણ શકે છે. આ સંદર્ભમાં ભારતીય નાટ્ય કલાઓ કયારેક જ કોઇ એક જાતિ કે જ્ઞાતિ કે વર્ગના પ્રેક્ષકો માટે સીમિત હતી, ભલે નટો કે અન્ય કલાકારો અમુક જ્ઞાતિ કે જ્ઞાતિના હોય, કુટિયટ્ટમને કેરાળાના જે કેટલાંક દેશી તત્ત્વો અને અન્ય સંસ્કૃત નાટકોની પરંપરામાંથી બીજાં (આંગિકાભિનય જેવાં) તત્ત્વોને તેની અભિવ્યકિતની શૈલીમાં અપનાવાયાં છે. આવું જ નિશ્રણ ભાષામાં પણ જોવા મળે છે. કારણ કે તેમાં સંસ્કૃતથી માંડી મણિપ્રવાલમ અને રોજિંદી મલયાલમનો સમાવેશ થાય છે.

તેની કેટલીક પ્રથાઓ (પૂર્વરંગના કેટલાક પ્રકારો) સંસ્કૃત પરંપરાને આભારી છે જયારે *નિર્વાહણ* જેવી પ્રથા તેનું પોતાનું નિજી લક્ષણ છે. ભારતના અન્ય નાટ્ય પ્રકારો સાથે પણ નાયકનો પ્રકાર, ગણેશવંદના કરી વિદૂષક વગેરે જેવાં અન્ય લક્ષણોમાં સમાનતા દાખવે છે.

તેની અભિવ્યકિતની પદ્ધતિમાં બધી જ કલાઓનાં તત્ત્વો છે. પરંતુ મુખ્યત્વે તેના આધાર સાહિત્યના શબ્દો, નાટયગૃહોનો વાસ્તુનકશો, શિલ્પાકૃતિઓ, ભીતચિત્રોની આકૃતિઓ અને સંગીત પદ્ધતિઓ છે. જેમાં (ઉચ્ચારિત અને લેખિત) બધા પ્રકારના શબ્દો ગતિક્રિયા (વસ્તુના સૂક્ષ્મ, અમૂર્ત, અવ્યકત કે પ્રતિપાદિત) વેશભૂષા, મેક-અપ અને ભાતીગળ આકૃતિ બધા એકસાથે ગૂંથાઈ એકીકરણ સ્થાપે છે.

આ શૈલી ઉપર વિસ્તારપૂર્વક ચિંતન કર્યું, કારણ કે આપણે જે અન્ય પ્રકારો હજુ ભારતના અન્ય ભાગોમાં જીવિત છે તેને વિશે જે વર્ણન કરવાનું છે તેને સમજવા માટે તે ચાવી સમાન છે.

પ્રકરણ 3

યક્ષગાન

કેરળની ઉત્તરમાં પશ્ચિમ કિનારે પૂર્વમાં આંધ્ર પ્રદેશ અને તામિલનાડુ ઈશાનખૂણે મહારાષ્ટ્ર વચ્ચે આવેલું છે. તેની હદનો 1,91,773 ચો. કિમી.નો વિસ્તાર લીલી ધરતી, પશ્ચિમ ઘાટો અને સમુદ્રથી આચ્છાદિત છે. તેની લગભગ ત્રીસ લાખની વસ્તી ભારતનાં અને ખાસ કરીને દક્ષિણનાં રાજયોનો વિપુલ ઈતિહાસ અને સાંસ્કૃતિક પરંપરાને જાળવે છે તેની સાહિત્ય નાટ્યકળાઓ અને દૃશ્યકલાઓનો કલાત્મક ઈતિહાસ, ત્યાંના કદંબ રાષ્ટ્રકૂટ, ચાલુક્ય, હોયશાળ અને વિજયનગરના રાજાઓના રાજકીય ઈતિહાસ સાથે ગાઢ રીતે સંકળાયેલ છે.

કેટલાક વિદ્વાનો યક્ષગાનની ઉત્પત્તિ સોળમી સદી ગણાવે છે, તો કેટલાક અઢારમી સદી. તેમ છતાંય કુટિયટ્ટમની જેમ એક તરફ સંસ્કૃત સાહિત્ય અને તેના નાટયરંગ દ્વારા તો બીજી બાજુએ કન્નડ સાહિત્ય અને તત્કાલીન ધાર્મિક વિધિના અનેક નૃત્યપ્રકારો અને તત્કાલીન સંગીતને આધારે તેનો ઉદ્દભવ અને વિકાસ શોધી શકાય. કુટિયટ્ટમની જેમ તે પણ *પૂર્વરંગવિધિ વિદૂષક* જેવી સંસ્કૃત નાટકોની પરંપરાઓ અને રિવાજો જાળવે છે. તેમ જ સ્થળકાળની એકતાને સુપ્રયોજિત રીતે નકારવા ઉપરાંત કુટિયટ્ટમની જેમ કાવ્યપઠનની અમુક પદ્ધતિ, સંગીત સૂરાવલીઓ, તાલ, નૃત્યપદ્ધતિ અને સૌથી અગત્યનું તે વેશભૂષા અને મેક-અપની બીજી પદ્ધતિ વાપરે છે. છતાં કુટિયટ્ટમથી વિપરીત મેક-અપ સંસ્કૃત રંગના રિવાજોથી ઘણી રીતે અલગ પણ પડે છે. તેમાં હસ્તાભિનય કે નેત્રાભિનયનો બહોળો ઉપયોગ નથી. પાડોશના આંધ્ર અને તામિલનાડુ રાજયના સાહિત્ય વિકાસ સાથે પણ તે ઘનિષ્ઠ રીતે સંકળાયેલ છે. તાંજોરના મરાઠા દરબારના ઉન્નતિ પામેલ સાહિત્યપ્રકારો પ્રત્યે પણ વલણ દર્શાવે છે.

યક્ષગાનના અસાહિત્યિક નાટ્યપ્રકારોને સૌપ્રથમ કન્નડ સાહિત્ય અને પછી બીજી કલાઓ, ખાસ કરીને સંગીત, ચિત્રકળા, શિલ્પકળાના વિકાસના સંદર્ભે તપાસવા જોઈએ. સંસ્કૃત, પ્રાકૃત અને તામિલ પછી કન્નડ સાહિત્ય ભારતના સૌથી પુરાતન સાહિત્યમાંનું એક છે. પાંચમીથી અઢારમી સદીના રાજયના શિક્ષણ લેખોનો અભ્યાસ એ બતાવે છે કે તે ભારતના અન્ય પ્રદેશો અને સંભવત : પશ્ચિમ એશિયાના સતત સંપર્કમાં હતો તેની સાંસ્કૃતિક વિવિધતા અને વિપુલતા વિશે કહે છે. ઈ.સ. 450નો હલ્મિદિ શિલાલેખ, કન્નડભાષાનું સૌથી પ્રાચીન લેખિત પ્રમાણ છે. આની પહેલાંનો આ ભાષાનો કોઈ ઉલ્લેખ ન હોવાથી શકય છે કે કન્નડને મળતી ભાષા આની પૂર્વે વપરાતી હશે. તામિલ સાહિત્યમાં બીજી સદી દરમ્યાન કન્નડનો આડકતરો નિર્દેશ જોવા મળે

છે. કર્ણાટકના ઉત્તર તાલુકાઓમાંથી અશોકના સમયના શિલાલેખો સાંપડે છે. તેની ઉપરથી તારવી શકાય કે ત્યારે ઉત્તરનો સાંસ્કૃતિક પ્રભાવ પણ હશે. બૌદ્ધ અને જૈન ધર્મો આ પ્રદેશમાં પ્રચલિત હતા. એમાં જૈન ધર્મે કન્નડ સાહિત્ય અને ભાષાને ઘણી રીતે અસર કરી. એ પૂર્વે સંસ્કૃત સાહિત્ય પણ કન્નડમાં જાણીતું હતું. મહાકાવ્ય સાથે માઘ, ભારવિ, બાણ અને ભટ્ટનારાયણ જેવા સંસ્કૃત સાહિત્યકારો જાણીતા હતા. આ સાથે પ્રાકૃત રચનાઓ પણ જાણીતી થઈ. ગુણાદયની *બૃહત્ કથા* અને હાલની *ગાથાસપ્તશતી*એ પણ પૂર્વીય કન્નડ લખાણને પ્રભાવિત કર્યું. જૈન સાહિત્યનો પ્રભાવ ઘણો વ્યાપક હતો : ભૂતબલિ, પુષ્પદંત, વતકેર અને સામંતભદ્ર જેવા ગુરુઓ દ્વારા લખાયેલ ગ્રંથો અને સંસ્કૃત તેમ જ પ્રાકૃતમાં લખાયેલ રચનાઓએ કન્નડ કવિઓને લાંબા સમય સુધી પ્રભાવિત કર્યા, આમ, જૂની મધ્યકાલીન તેમ જ અદ્યતન કન્નડ ભાષાના ઘડતરમાં કેટલાંક દેશી અને કેવળ પ્રાદેશિક તત્ત્વોએ ઉપરાંત બીજા ભાગોમાંથી પ્રવેશેલાં તત્ત્વોએ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો. આ બધાંના સંમિશ્રણને *માર્ગી* અને *દેશી* તત્ત્વો તરીકે ઓળખીએ છીએ. વિદ્વાનો દ્વારા કન્નડ સાહિત્યના આશરે પાંચ તબક્કાઓ શોધાયા છે : (1) ઈ.સ. 850 પૂર્વેના કાળનું સાહિત્ય. (2) ઈ.સ. 850 થી 1150 દરમ્યાન જૈન પ્રભાવ હેઠળનું પ્રાચીન કન્નડ સાહિત્ય. (3) ઈ.સ. 1150 થી 1500સુધીનું મધ્યકાલીન સાહિત્ય. (4) ઉત્તરકાલીન ઈ.સ. 11500 થી 1850 નું સાહિત્ય અને (5) ઈ.સ. 1850 પછીનો આધુનિક યુગ. કુદરતી રીતે ભારતના બીજા પ્રદેશોમાં બન્યું તેમ, આ સાહિત્યના વિકાસ તથા અન્ય કલાઓની અભિવ્યક્તિ ઉપર જૈન, વીરશૈવ, બ્રાહ્મણ અને ખાસ કરીને વૈષ્ણવ અને ભક્તિ સંપ્રદાયોએ ઉત્તરોત્તર પ્રભાવ પાડ્યો.

450 ઈ.સ. થી 540ઈ.સ.850 દરમ્યાન રચાયેલ સાહિત્ય ભાગ્યે જ જળવાયું છે. જોકે કાવ્યગ્રંથ, કવિરાજ માર્ગ, (ઈ.સ. 850)માંથી સાહિત્ય પ્રથાનો છંદ પ્રકારો વગેરે વિશે મૂલ્યવાન માહિતી સાંપડે છે. આના પછી લાંબા સમયે રચાયેલ યક્ષગાનના સાહિત્યિક ઘડતરમાં તેનો નોંધપાત્ર ફાળો છે.

*કવિરાજ માર્ગ*ના રચયિતાને ઘણા અનુસર્યા, તેમાં *અસગ* સૌથી મોખરે છે. તેણે સંસ્કૃત અને કન્નડની આઠ રચનાઓ સહિત, કર્ણાટક *કુમારસંભવ*ની રચના પણ કરી. વિખ્યાત ગુણવર્માના, શૂદ્રક અને હરિવંશના કેટલાક શ્લોકો જ આજે ઉપલબ્ધ છે. દુઃખની વાત એ છે કે સીધો પુરાવો તો પ્રાપ્ય નથી પણ પુરાણા ગ્રંથોમાં તેના જૂજ અવશેષો જ મળે છે.

પદ્યરચનાઓ સાથે ગદ્યસાહિત્યની પણ તેટલી જ પૂરક રચનાઓ થઈ. તેમાં ઓગણીસ જૈન મુનિઓએ મરણોન્મુખ હોવા છતાંય જણાવેલી માનસિક દૃઢતાની વાર્તાઓ વર્ણવતો, *વદ્દરધને* ઈ.સ. ગ્રંથ શ્રેષ્ઠ છે. કથાની શૈલી ઉત્કૃષ્ટ, સજીવ અને નીતિબોધક છે. પહેલાં તેનું સંક્ષિપ્ત વર્ણન (વૃત્તાંત) આપવાની એક પ્રથા પડી ગઈ. કાળાંતરે નાટ્યકળાઓ પણ આ પ્રથાની અસર હેઠળ આવી. ભારતના અન્ય પ્રાંતોના નાટ્યરંગો પણ શરૂઆતમાં કથાને સંક્ષિપ્તમાં રજૂ કરવાની પ્રણાલીને અનુસરે છે.

આ સાહિત્ય રચનાઓની ઉત્કૃષ્ટતાની સાથે આ કૃતિઓનક યક્ષગાનના સંદર્ભમાં યાદ કરવાનું કારણ એ જ કે હાલના યક્ષગાનનું બંધારણ અને શૈલીપ્રકાર તેમનાં ઘણાં લક્ષણોને અપનાવે છે. આ લક્ષણો પ્રાચીન કન્નડ સાહિત્યથી માંડી, વિષયક-સારાંશ, કાવ્ય શૈલીગત વિશિષ્ટતાઓ અને પદ્યવર્ણન જેવાં છે. આને લીધે યક્ષગાન, સાહિત્યિક બંધારણને કારણે કુટિયટ્ટમની સરખામણીમાં કિશોરાવસ્થામાં જ હોય તેવું લાગે છે. છતાં તેમાં સમાયેલ તત્ત્વ 700 વર્ષોથીય વધુ પ્રાચીન છે.

ઉપર નિર્દિષ્ટ પ્રાચીન કાળના બે સાહિત્ય ગ્રંથો ઉપરાંત, પંપા (ઈ.સ 942)નું ચિરસ્થાયી અને વિપુલ લખાણ છે. આમ તો પંપાના પિતાએ જૈન ધર્મ અંગીકાર કર્યો હતો છતાં પોતે સંસ્કૃત અને પ્રાકૃત સાહિત્ય, તેમાં ખાસ કરીને રામાયણ અને મહાભારતના ઊંડા અભ્યાસી હતા. તેઓ જૈન દર્શન અને સંતચરિત તેમ જ સંગીત,

નૃત્ય, નાટક, શિલ્પચિત્ર અને હસ્તકળાની સઘળી શાખાઓથી સુપરિચિત હતા. આનો પુરાવો જૈન સંપ્રદાયના પહેલા ચોવીસ તીર્થંકરોમાંના આદિનાથ કે પૂર્ણદેવ પર આધારિત કથા પર રચિત આદિપુરાણમાં મળે છે. જોકે તેઓ વિષયવસ્તુ બીજામાંથી અંગીકાર કરે છે છતાં તેને સાહિત્યિક અને નીતિવિષયક નવો જ ઓપ આપે છે. લલિતાંગની કથામાં અતિ સૌંદર્યવાન સ્વર્ગીય નૃત્યાંગના *નીલાંજના* મૃત્યુ પર્યંત કેવી રીતે નૃત્ય કરતી રહે છે, આદિનાથ સંન્યાસ લેવા માનસિક અચલતા કેવી રીતે જાળવે છે તેનું વર્ણન આપતાં પોતાની નાટયાત્મક શૈલીનું ઉત્કૃષ્ટ ઉદાહરણ પૂરું પાડે છે. આ ગ્રંથ તે સમયની કલા પરિસ્થિતિ અને તેના આશ્રયદાતા, રાષ્ટ્રકૂટ રાજા-કૃષ્ણ ત્રીજાના રાજવીના અરિકેશરી બીજા ઉપર પ્રકાશ પાડે છે.

તેમની બીજી રચના *પંપાભારત* કે *વિક્રમાર્જુનવિજય* પણ કર્ણાટકમાં મહાભારતના વિષયવસ્તુ પર આધારિત અનુગામી પ્રમુખ લખાણો માટે આધારશિલા રચે છે. આ રચનાઓનો નાયક અર્જુન છે. તે જ આશ્રયદાતા રાજકુંવર અરિકેશરી પણ છે. કથા આમ બે સ્તરોએ વિસ્તરે છે. એક તો સર્વવિદિત પાંડવોની કથા અને બીજી ચાલુકય રાજવીની સમકાલીન કથા. આમ કાળનાં વિવિધ પરિમાણોની કથા પંપાએ શરૂ કરી હતી. યક્ષગાન આજે પણ કેટલીક પ્રથાઓને અનુસરે છે. દસમીથી સોળમી સદીઓ દરમ્યાન ઘણા લેખકો કે કવિઓ અને નાટ્યકારો થઈ ગયા. *પોન્ના* અને *રન્ના* પંપાના સમકાલીન હતા. તેમણે કન્નડ સાહિત્યમાં નોંધપાત્ર યોગદાન આપ્યું. પોન્નાનાયક અઢારમા તીર્થંકર શાંતિનાથ, હતા ; રન્નાનાયક રામચંદ્ર હતા. નાયક અને પૌરાણિક પાત્રોના જીવંત વૃત્તાંત પરત્વેનું વિશેષ વલણ તે યક્ષગાનનું વિશિષ્ટ લક્ષણ છે અને તેનો ઉદ્ગમ ઘણા પ્રાચીન સમયમાં થયો હતો.

રાજા ચાવૃંદરાય પહેલા (ઈ.સ.978) સારા ગદ્યકાર હતા અને *ત્રિપાઠી લક્ષણ મહાપુરાણ* નામના તીર્થંકરો પર રચેલ ગ્રંથોના રચયિતા હતા. તેમણે સંસ્કૃતમાં પણ લખ્યું છે. નાગવર્માએ (ઈ.સ.990) બાણની કાદમ્બરીનું રૂપાંતર ચંપૂ પ્રકારમાં કર્યું. ઉપરાંત પિંગળશાસ્ત્ર પર પણ રચના કરી. દુર્ગસિંહે અગિયારમી સદીમાં *પંચતંત્ર*ને ગદ્ય અને પદ્યસ્વરૂપમાં ઢાળ્યું. શાંતિનાથ ચંપૂ પ્રકારમાં લખાયેલ જૈન કથા *સુકુમાર* અને અવંતિ પર આધારિત *સુકુમા ચરિત* રચ્યું. નાગવર્માચાર્યે (1070 ઈ.સ.)માં એક શતક લખ્યું. તે પછી પંપા *રામાયણ*ના કવિ નાગચંદ્ર જે પોતાને અભિનવ પંપા કહેડાવતા, તેમનો ક્રમ આવે છે. રામાયણના વિવરણમાં તેમણે રાવણના શોકની પરાકાષ્ઠા આલેખી છે તેમાં તેનું મહત્ત્વ છે.

1150 ઈ.સ.થી 1400 સુધીની સાહિત્ય પ્રવૃત્તિ પ્રભાવશાળી હતી. *પુરાતન, ચંપૂ, શતક* (કાવ્યસંગ્રહ) અને ગદ્ય વૃત્તાંતો ચાલુ રહ્યા ત્યારે બીજા નવ પ્રકારો પણ ઉમેરાયા. આ અભિનય પરિવર્તનમાં જેણે લોકભાષા વાપરી અને સાહિત્યિક સન્માન અપાવ્યું. વીરશૈવ બસવના નેતૃત્વ હેઠળ થયાં. આ પ્રકારમાંથી વચન સૌથી વધુ લોકપ્રિય હતું. આમાંની ઘણી ખરી રચનાઓનું કથાવસ્તુ મુખ્યત્વે જૈન તીર્થંકરો અને *મહાભારત* પર આધારિત છે. મહાકાવ્યો, જાતક કથાઓ અને જૈન પુરાણોનાં અનેક પાત્રોને જોકે નવી અને અભિનવ વ્યાખ્યાઓ અવારનવાર અપાતી. વિદ્વાનો અને વ્યાખ્યાકારોએ પિંગળશાસ્ત્ર, વ્યાકરણ, ગણિતશાસ્ત્ર, વૈદક, જ્યોતિષશાસ્ત્ર વગેરે પર લખવાનું ચાલુ રાખ્યું.

આ પછી વૈષ્ણવ સંપ્રદાયના *દાસ* કવિઓનું સાહિત્ય આવે છે. કેટલાકના મત મુજબ તેની પહેલ શ્રી પદ રેએ (૧૬મી સદી) કરી.

પંદરમી અને સોળમી સદી ઘણી રીતે રસપ્રદ સદીઓ હતી. જયારે કુમાર વ્યાસ જેવા સાહિત્યકારો મહાભારત અને રામાયણનાં કન્નડ રૂપાંતરો લખવામાં રચ્યાપચ્યા હતા ત્યારે દાસ કવિઓએ ધર્મોત્સાહનું વાતાવરણ રચ્યું. દાસ કવિઓનાં કાવ્યો તેલુગુના વિકાસ સાથે ઘનિષ્ઠ રીતે સંકળાયેલાં છે.

સૌ પ્રથમ યક્ષગાન *ગંગા ગૌરી વિલાસમ* (ઇ.સ. 1513 થી 1516) રચાયેલ. જોકે સોળમી સદીના પેદ કેમ્પ ગૌડન દ્વારા તેલુગુમાં જ રચાયેલું હતું. સત્તરમી સદી દરમ્યાન તેનું પુનરુત્થાન થયું ત્યારે યક્ષગાન કર્ણાટક, આંધ્ર અને તામિલનાડુમાં વિકસ્યું. આંધ્ર પ્રદેશમાં પંદરમી સદીમાં તે આખ્યાન નૃત્ય નાટય પ્રકાર તરીકે જાણીતું હતું. સાહિત્યની નોંધપાત્ર પ્રવૃત્તિ સત્તર અને અઢારમી સદી દરમ્યાન આંધ્ર પ્રદેશ અને તામિલનાડુમાં પ્રસરી હતી. તેમાં કન્નડ ભાષાએ સક્રિય ભાગ ભજવ્યો હશે તે દેખીતું છે. આ પ્રકારને પાછળથી પ્રબંધ નાટક પણ કહેતા.

સાહિત્યના સંક્ષિપ્ત સર્વેક્ષણથી આપણે માની શકીએ કે રંગભૂમિના કલાકાર (સંગીતકાર-નર્તક-નાટ્યકાર)ને આમાંથી સાહિત્યનો પૂરતો સ્રોત સાંપડયો હશે, જે જૈન અને હિંદુ સંપ્રદાયથી સુપરિચિત હતો. સાહિત્યિક પ્રકારો વર્ણનાત્મક મહાકાવ્યોથી માંડી કાવ્યાત્મક અને શુદ્ધ ગદ્યપ્રકારો તેમ જ સર્જનાત્મક પ્રકારો *ચંપૂ*થી માંડી *શતક* ને *વચન* અને *પ્રબંધ* હતા. આ સાથે *દાસ* કવિઓની *ષટ્પદી* અને કીર્તન કે પદ પ્રકારની કાવ્યરચના હતી. સંગીતપ્રકારો સાહિત્ય રચનાઓના ગાઢ સંપર્કમાં હતા. *રગળે*, *ત્રિપદી* અને ષટ્પદી કન્નડ છંદોને મળતા હતા.

આમ આ પ્રકારની સ્થાનિક અને પ્રાદેશિક પરંપરાઓ ખૂબ ઊંડી છે. યક્ષગાનને કન્નડમાં પ્રસ્તુત કરવા માટે, તેના નિર્દેશકોએ યક્ષગાનના નાટ્યાત્મક પ્રકારને સમજવા કેવળ કર્ણાટક અને પડોશી રાજયોમાં ઉપલબ્ધ સામગ્રીને તપાસવી જોઇએ. સંસ્કૃત પરંપરા તો ક્યારની ય પ્રાદેશિક સાહિત્યમાં અપનાવાઈ હતી. અલબત્ત વિશિષ્ટ કથાવસ્તુ અને શૈલીએ *માર્ગી* અને *દેશીને* જન્મ આપ્યો. બસવથી પુરંદર દાસના કવિઓના સાહિત્ય સર્જનમાં આ સ્પષ્ટપણે વર્તાય છે. સાહિત્યિક વિકાસની આ મૌખિક પરંપરામાં યક્ષગાન આને કારણે દૃશ્ય રજૂઆત તરીકે લેખાતું હશે. વિવેચકોએ તેને શૂદ્ર લોકનાટક કહ્યું છે. પણ યક્ષગાનના બંધારણ અને સંસ્કૃત તેમ જ કન્નડ સાહિત્યને તપાસતાં સાહિત્યના લેખિત અને મૌખિક બે સમાંતર પ્રવાહો વચ્ચે અચૂક સંબંધ તારવે છે.

વિદ્વાનોનું માનવું છે કે *મિત્ર-વિનોદ-ગોવિંદ*, (શ્રી હર્ષની *રત્નાવલી* પર આધારિત) એ પહેલું કન્નડ નાટક સત્તરમી સદીમાં લખાયેલું હતું. આ સાચું હોઈ શકે. પણ એ ભૂલવું ન જોઈએ કે નાટ્યાત્મક આખ્યાન પ્રકારો કન્નડમાં ઘણા પ્રાચીન થઈ ગયા હતા.

આ પછી તરત જ સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિ તૂટવા માંડી. યક્ષગાને એક નાટ્યાત્મક પ્રવૃત્તિ સ્વરૂપે. લોકપ્રિયતા મેળવી. હજુય નાટકોનું સર્જન ચાલુ હતું તે પણ રજૂઆતના આલેખ રૂપે જ હતું. લક્ષમાં રાખવું જોઇએ કે દક્ષિણ કર્ણાટકમાં જયારે રાજકીય અંધાધૂંધી અને સામાજિક અશાંતિ પ્રવર્તતી હતી ત્યારે યક્ષગાન સંપૂર્ણ શૈલી તરીકે બહાર આવ્યું. પોર્ટુગલના લોકો અને બીજાઓની ચડાઈની સતત ધમકી રહેતી. તે અરસામાં (ઇ.સ. 1544થી 1565) સદાશિવ નાયકનું તુલુ રાજય તરીકે ઓળખાતા પ્રદેશ પર આધિપત્ય હતું. તેના વંશજો વૈકંટપ્પાનાયક અને વીરભદ્રનાયક (ઈ.સ. 1629થી 1641) ના સામ્રાજય સમયે, ખાસ કરીને) વીરભદ્રના સમયમાં ખૂબ જ અંધાધૂંધી હતી. અઢારમી સદીમાં સારા એવા કાળ દરમ્યાન રાજકીય સંઘર્ષ ચાલુ રહ્યો. ઈ.સ. 1768માં અંગ્રેજો આ પ્રદેશ પર ચડી આવ્યા. આ સમયે હૈદરઅલી અને ટીપુ સુલતાનને આપેલી લડતનું બયાન સુવિદિત છે અને તેનું પુનરાવર્તન અહીં આવશ્યક નથી.

રાજકીય ઈતિહાસનો અહીં સંક્ષિપ્તમાં જ ઉલ્લેખ કરવાની જરૂર એટલા માટે છે કે સબળ રજૂઆત થાય કે ભારતમાં ઘણા નાટ્યરંગ પ્રકારો રાજકીય સંઘર્ષો અને સામાજિક અસ્થિરતાના સમયમાં વિકસ્યા હતા. તેઓ મૃતપ્રાય ભૂતકાળની અન્ય સાંસારિક વ્યસ્તતાને બદલે ખાસ કરીને સમકાલીન પરિસ્થિતિમાં પડકારરૂપે ઊપસી આવ્યા હતા. અને સમજી શકાય છે કે જયારે વાસ્તુશાસ્ત્ર, શિલ્પશાસ્ત્ર અને ચિત્રકળાની પ્રણાલીઓ સાથેની મહત્ત્વની કડી તૂટી ગઈ હતી ત્યારે લોકોનું ભાવાત્મક સંરક્ષણ અત્યંત ભયમાં હતું. નાટક દ્વારા જનસમુદાય સાથે

સંપર્ક જાળવાયો હતો. નાટ્યરંગે લોકોની લાગણી સાચવી, કારણ કે તેઓ માધવાચાર્યના દ્વૈતવાદને, વીરભદ્ર સંપ્રદાયની ધાર્મિક સામાજિક-ચળવળ અને સંતમાં ભક્તિ સંપ્રદાયને સંપૂર્ણપણે સમર્પિત હતા. પુરાતન ધાર્મિક કે કર્મકાંડ સાથે પરિષ્કૃત અને સાર્વજનિક ક્ષેત્રે ધાર્મિક પ્રવૃત્તિ ચાલુ કરી. સાર્વજનિક ક્ષેત્રે નાગની *નાગ-મંડળ*ના સ્વરૂપમાં અને ભૂતપ્રેતની પૂજા પ્રાદેશિક વિસ્તારોમાં ઘણા પ્રાચીન કાળથી ચાલી આવે છે. તાલુકામાં દરેક ગામનું પોતાનું જ *ભૂતસ્થાન* હોય છે. આનો ઉદ્દગમ પ્રાગૈતિહાસિક કાળમાં જોઈ શકાય છે.

યક્ષગાનને આ ધાર્મિક વિધિઓ સાથે ખાસ લેવા દેવા નથી છતાં તેમનાથી સંદતર પર પણ નથી. એ ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ કે કર્મકાંડી પ્રકારોની જેમ નાટ્યરંગ, નૃત્ય અને નાટકની બૌદ્ધિક પરંપરાઓનો એક પ્રકાર જ છે. આ પ્રદેશમાં અતિ પુરાતન કાળથી ચાલ્યો આવ્યો છે. આ સઘળી ભિન્ન શૈલીઓને જનજાતીય ગ્રામ્ય અને શહેરી સમાજોમાં કે રાજદરબારમાં કે મંદિરના પ્રાંગણમાં સમાંકિત કરવી સહેલ નથી. તેમ જ કેટલાક પ્રકારો, બ્રાહ્મણો, ક્ષત્રિયોની અમુક જ્ઞાતિઓ કે જાતિઓ કે આજની પછાત જાતિઓનો પરમાધિકાર કે ઇજારો નહોતો. જનજાતીય ગ્રામ્ય કે શહેરી સ્તરે આ બધા પ્રકારોને જૂથ અને સામાજિક-આર્થિક વર્ગીકરણમાં વિભાજિત કરવાનું હજી બાકી છે. અહીં જણાવવું પૂરતું થઈ પડશે કે યક્ષગાનને એક સંપૂર્ણ વિકસિત નૃત્ય-નાટયપ્રકાર તરીકે સર્વમાન્ય સ્વીકૃતિ મળે તે પહેલાં *નાગમંડલ* ભૂત-પ્રેત પૂજા જેવી ધાર્મિક પૂજાઓ કે કુરુબી, મરત, કુદિયા અને બીજી જનજાતિઓનાં નૃત્યોના ઘણા પ્રકારો પ્રચલિત હતા. સામાજિક સ્તરે દોદબ અને નતવ જેવાં હેત્વાત્મક વ્યવસાયી જૂથો કર્મકાંડી નૃત્યોમાં તેના મહત્ત્વના ભાગના કારણે અગત્યનું સ્થાન ધરાવે છે.

યક્ષગાન તરફ વળતી દૃષ્ટિ કરતાં આપણને જણાય છે કે તેના ઇતિહાસની ઉપર જણાવેલ સાહિત્યિક રચનાઓમાંના પુરાવાઓ પરથી પુનર્રચના થઇ શકે. અત્યાર સુધી આપણે આ સાહિત્યિક ગ્રંથોને યક્ષગાનને એક સાહિત્યિક શૈલીની ઉત્ક્રાંતિના અર્થમાં જ જોયા છે, પણ તેઓ નાટકીય નાટ્યરંગના પ્રકારની માહિતી અને પુરાવા પૂરા પાડતા મૂલ્યવાન રસપ્રદ ગ્રંથો છે.

કેટલાક વિદ્વાનોના મતાનુસાર *હરિવંશપુરાણ*માં *રામાયણ*નું નાટયાત્મક રજૂઆતનું પ્રયોજન વ્રજનાભાસુરની સાથે કોઈ ચાલ રમવાનું હતું જે યક્ષગાનનો સૌ પ્રથમ પુરાવો છે. અહીં ભાગવત મેળાનો ઉલ્લેખ થયો છે. તે કેવળ સમકક્ષ ગીતિ-નાટ્યકાર હશે. હરિવંશનાટિકા અને યક્ષગાન વચ્ચે કોઈ સીધો સંબંધ હતો એવું અનુમાન કરવું યોગ્ય નથી. પુરાતત્ત્વના લખાણ અને ઇતિહાસમાં નૃત્ય-નાટ્યકાર ઉપરાંત શુદ્ધ નૃત્ત *(નૃત્ય)* અને નાટક *(નાટ્ય)* દરમ્યાન તફાવત અને સંગીતની પદ્ધતિઓ *(સંગીત)*ના વિકાસ એવા અનેક પ્રવર્તમાન કલાત્મક પ્રકારોના પુરાવા મળે છે. પટ્ટદકલનાં પુરાતત્ત્વ લખાણો આઠમી સદીના અભિનય કાળમાં તેમ જ નૃત્યમાં પ્રવીણ એવા નટસેન્ય વિશે કહે છે. નર્તક અને નટ એમ બે શબ્દો વપરાયા છે. ધારવાડ પાસેના મુગુદ ઇ.સ. 1045 લેખો નાટયરંગોનો ઉલ્લેખ કરે છે. જોકે યક્ષગાનનો આધારભૂત અને ચોકકસ ઉલ્લેખ તો બારમી સદીના *ચંદ્રપ્રભા પુરાણમાંથી* મળે છે. થોડાં વર્ષો બાદ લખાયેલ *મલ્લિનાથ* પુરાણ પણ તેનો સંકેત કરે છે. સોળમી સદીમાં કવિ રત્નાકર વરણી *ભારતેસ વૈભવ*માં તેના વિશે કહે છે.

ગોવિંદ દીક્ષિતની *સંગીતસુધા* (ઇ.સ.1628)માં પણ તેનો ઉલ્લેખ છે. આ બધા પરથી લાગે છે કે યક્ષગાન પહેલાં ગેય આખ્યાન હતું. સત્તરમી સદી સુધીમાં તે શુદ્ધ સંગીત શૈલી તરીકે જાણીતું હતું. ત્યાર બાદ સંગીત શૈલી પરથી નાટયાત્મક પ્રકારનું નામ ધારણ કર્યું. યક્ષગાનની મુખ્ય નોંધ સાથે નૃત્ય, નાટક અને સંગીતના પણ અગણિત ઉલ્લેખો ઉપર જણાવેલ તમામ કન્નડ ગ્રંથોમાં છે.

આથી સહજ રીતે સ્પષ્ટ થાય છે કે આ શૈલીની સંપૂર્ણ પાર્શ્વ ભૂમિકા જાણવા માટે ભારતનો અને ખાસ કરીને કર્ણાટકનો ઇતિહાસ લક્ષમાં રાખવો જરૂરી છે. સમાજના વિભિન્ન સ્તરે કલાત્મક પ્રકારોનો સમાંતર

વિકાસ થતો હતો. સાહિત્ય અને સંગીત ક્ષેત્રે સંસ્કૃત *(માર્ગી)* અને પ્રાદેશિક *(દેશી)* પ્રકાર એકસાથે વિકાસ પામી રહ્યા હતા.

યક્ષગાનનું ગ્રંથસ્થ અનુમોદન, સત્તરમી સદીના *સભા લક્ષણ મટ્ટુ પ્રસંગ*માંથી ખાસ કરીને તારવી શકાય. કર્ણાટકમાં યક્ષગાન નાટકોના લેખકો તેના તામિલ અને તેલુગો નાટક કરતા જુદા તરી આવે છે. તે વીસમી સદી સુધી લખાતાં આવ્યાં છે. આમાંના લક્ષ્મીનારાયણ ઉર્ફે મુકુન-અંતિબન દેશિકર, પ્રતિ શુભ અને તિમ્ન નોંધપાત્ર છે. આ બધાને શુદ્ધ સાહિત્યિક નાટકોના લેખકો કરતાં નાટ્યરંગ ભજવણી માટે લખાતા નાટકના આલેખ તૈયાર કરનાર લેખકો તરીકે ગણાવી શકાય તેમ છતાં તેમની સર્જનાત્મકતા આગળ જણાવેલ સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિના સંદર્ભમાં જોઈ શકાય, કારણ કે આ કહેવાતા લોકનૃત્ય માટે ઘણા વિવેચકો નામ/ઉપાધિ વાપરે છે. સાંસ્કૃતિક વિકાસનો આ મહત્ત્વનો પક્ષ છે.

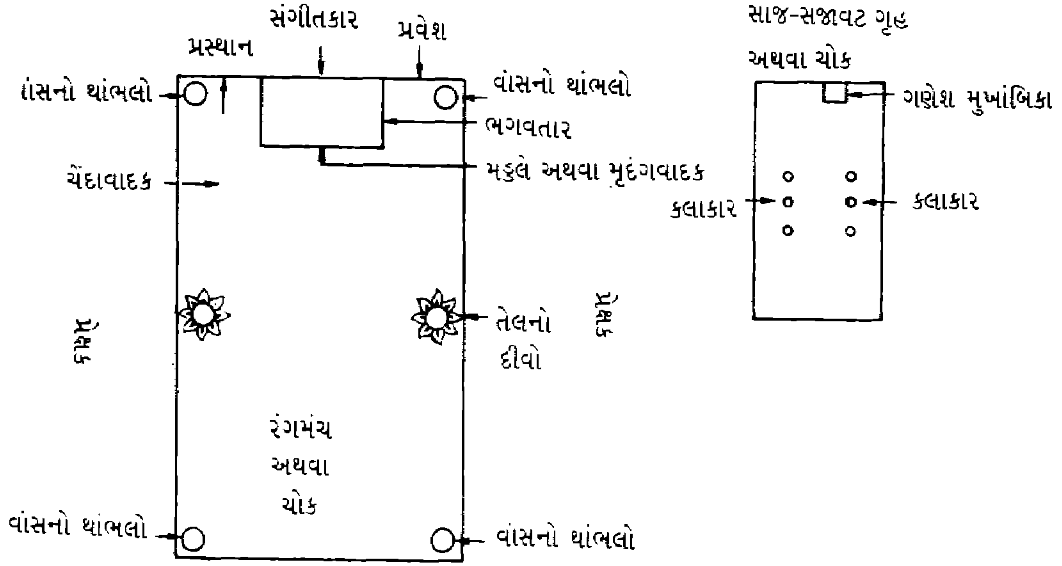
આજના યક્ષગાનને આ માળખામાં જાણવાનું છે. જોકે તે માત્ર બ્રાહ્મણ વર્ગ, દ્વારા જ નહિ, પણ મુખ્યત્વે તેમના વડે જાળવવામાં આવતો પ્રકાર છે. આ મંદિર સાથે સંકળાયેલા વર્ગને ભાગવતર કહે છે. અલબત્ત આજે પણ આ પ્રકાર દેવસ્થાન કે મંદિરના સંચાલન હેઠળ હોય છે.

રજૂઆત શૈલી

ઈતિહાસમાં પુરાતત્વના લેખો અને સાહિત્યકમાં નાટ્યરંગ કે નર્તનશાળાના ઉલ્લેખો સાંપડે છે. પણ આજે તે કુટિયટ્ટમથી વિપરીત ખુલ્લામાં ભજવાય છે અને કથાકલિથી પણ વિરુદ્ધ કોઇક વાર ઊંચા રંગમંચ પર ભજવાય છે. કથાકલિ ખુલ્લામાં ભજવાય છે, પણ એનો સ્તર પ્રેક્ષકો સાથે જમીન ઉપર સમતલ હોય છે. રંગમંચ લંબચોરસ કે ચોરસ (સોળ અથવા વીસ ફૂટની બાજુવાળો) હોય છે. દરેક ખૂણામાં કેળના સ્તંભો ઊભા કરવામાં આવે છે. રંગમંચની બન્ને બાજુના મધ્ય છેડાઓ વચ્ચે બે દીવાઓ મુકાય છે. મંચના પાછલા ભાગમાં મધ્યમાં મંજીરા (તાલમ) લઈ નાટકનો મુખ્ય દિગ્દર્શક, ગાયક અને સંચાલક, ભાગવતાર, મૃદંગવાદક અને શ્રુતિ જાળવતો મદદનીશ બધાં સાથે બેસે છે. આજે હાર્મોનિયમ અને કયારેક બંસરીવાદક પણ રંગમંચ પર દેખાય છે. તેઓની જમણી બાજુએ થોડે દૂર ચેંડે વાદક બેસે છે. પ્રેક્ષકો મંચની ત્રણે બાજુ બેસે છે. પાછળ મોટી ખાલી અંધારી જગા હોય છે. જેથી ઝડપથી આવજા થઈ શકે. મંચ કંઈક આવા પ્રકારનો લાગે છે :(જુઓ આકૃતિ પૃ. 33)

થોડે દૂર ઘાસની ઝૂંપડી જે નેપથ્ય ગૃહની ગરજ સારે છે. ત્યાં નટો જમીન ઉપર સમાંતર રેખામાં ગણપતિની મૂર્તિ સમક્ષ બેસે છે અને રંગમંચ પર પ્રવેશતાં પહેલાં તેની પૂજા કરે છે. કેટલીક વાર ગણેશને બદલે મુખાંબિકાનું ચિત્ર કે પ્રતિમા હોય છે. ખરીફ પાકની લણણી પત્યા પછી એટલે કે નવેમ્બરથી મે સુધી એકેય દિવસ એવો જતો નથી કે જ્યારે રસાળ ગ્રામ્ય ધરતી પર યક્ષગાનનું ઢોળ ઢબૂકયું ન હોય.

ચેંડે ઊઠે, મદળી ઢબૂકે અને ભાગવતાર ગાવાનું શરૂ કરી દે. પ્રાસ્તાવિક ક્રિયાઓ કે પૂર્વવિધિઓ આપણે આગળ કુટિટ્ટયમમાં જોઈ તેના જેવી છે, પણ તદ્રુપ નથી. અહી *પૂર્વરંગ સભાલક્ષણ* તરીકે ઓળખાય છે. તેના મુખ્ય ત્રણ ભાગ છે. સૌ પ્રથમ ગણેશ કે મુખાંબિકાની નેપથ્યમાં પૂજા; ત્યાર બાદ ભાગવતાર રંગમંચ પર એક શ્લોક ગાય અને વિદૂષક નાનાં છોકરાંની ટુકડી- કે દંગી સાથે હનુમન્નાયક નામનો સંવાદ બોલે છે. બીજા ભાગમાં હનુમન્નાયક અને ભાગવતાર દરમ્યાન સંવાદ થાય છે. છેલ્લે ત્રીજા ભાગમાં ભાગવતર ફરી શ્લોક ગાય છે. બે નાના નર્તકો બાળગોપાલ અને કૃષ્ણ-બલરામ પ્રવેશે છે. શુદ્ધ નૃત્યપ્રકારનો થોડો અંશ કરે છે. ઘણી વાર સ્ત્રીપાત્રો *(સ્ત્રી-વેશ)* સત્યભામા અને રુકમિણીના રૂપમાં આવી લાસ્ય કરે છે. આ રજૂઆત પણ આમ તો



શુદ્ધ નૃત્ય (નૃત્ત) પ્રકારની છે. આ નૃત્ય બાલગોપાલ અને સ્ત્રી વેશ આ શૈલીના નૃત્યની વિપુલતાનો ખ્યાલ આપે છે.

કુટિયટ્ટમની વિધિક્રિયાઓ અહીં જોવા મળતી નથી, જોકે આનો *પૂર્વરંગ* સારો એવો લાંબો છે અને તેનું માળખું પણ અચળ છે. તેના ખુલ્લા ચોગાનને લીધે તેને વિધિપૂજાઓથી જુદો પાડે છે. પૂર્વવિધિઓ પત્યા બાદ *ભાગવતાર* કે *ભાગવત* ભજવવાના નાટકના શ્લોકો ગાય છે. આને *પ્રસંગ* કહે છે. ભાગવતારના ગાયનથી પ્રત્યેક પાત્રની ઓળખ આપવામાં આવે છે. જે બે વ્યકિતઓ પડદો પકડીને ઊભી હોય છે તેની પાછળ નટ સંતાઈને ઊભો હોય છે. તેઓ પાત્રના પ્રવેશનો ઉદ્દઘોષ કરે છે. ભાગવતારનું પઠન અને નટ-નર્તકનું પડદા પાછળનું નૃત્ય કુટિયટ્ટમ અને કથાકલિને તેમ જ કુટિયટ્ટમના નિર્વાહણના તદ્દન સરળ રૂપને મળતું આવે છે. જોકે પૂર્વજન્મનું પૂર્વદૃશ્ય રજૂ નથી થતું. પાત્રનાં ઘણાં વિશેષ ઉપનામો અને સમાનાર્થો દર્શાવાય છે. શ્લોકો પાત્રનાં આગવાં લક્ષણો, તેનું વીરત્વ, શકિત અને અન્ય ગુણોનું વર્ણન કરે છે. આને *ઓડ્ડોલગ* કહે છે. દરેક નટ ભૂમિ પ્રણામ કરી શુદ્ધ નૃત્તનો થોડો અંશ પ્રેક્ષકો તરફ પીઠ રાખી રજૂ કરે છે. કયારેક તેના ભવ્ય મુગટને બતાવે અને પછી અદૃશ્ય થઈ જાય. ઉદાહરણ તરીકે પાંચ પાંડવમાં દરેક ભાઈઓ એક પછી એક પ્રવેશે છે. જતાં પહેલાં ભાગવતાર દ્વારા ગવાતા પદ્યની અભિવ્યકિત કરી નૃત્તના શુષ્ક અક્ષરો પર નૃત્ય કરે છે. આ ટુકડાઓ તિહાઈનાં પરિણમે છે. આને *મુકતાય* કહે છે. પછી પાંચ પાછા પડદા પાછળ દેખાય છે, પણ આ વખતે પડદાને કમર સુધી ખેંચવામાં આવે છે તો કયારેક ત્રાંસો નીચે રાખવામાં આવે છે, જેથી પાંચે પાંડવો જોઈ શકાય. છેલ્લે રંગમંચના બે મદદનીશો વડે તે પડદો ઓચિંતો ખેંચી લેવાય છે. હવે નટો તેમના રંગીન પોશાકો અને દેદીપ્યમાન મુગટો સહિત પ્રેક્ષકો સમક્ષ આવે છે. આ બધું રંગમંચ પર રાખેલા તેલના બે દીવાના પ્રકાશમાં દેખાય છે. ઓડ્ડોલગ અથવા દરેક પાત્રનું વર્ણન એવું હોય છે કે તે નાટકનાં અન્ય પાત્રોથી સ્પષ્ટ રીતે જુદો પડે. આમ નાટકનું વાતાવરણ સર્જાય છે. સારાં પાત્રો નૃત્ય કરે છે, ચક્ર ભ્રમણ કરે છે, જયારે દુષ્ટ રાક્ષસી પાત્રો બૂમો પાડે, કિકિયારીઓ કરે

પાડે, કિકિયારીઓ કરે અને બીભત્સ સંજ્ઞાઓ કરે છે. આજની કેટલીક રજૂઆતોની જેમ દાંત સાફ કરવા જેવી ક્રિયાઓ કરે છે.

પ્રસંગ કે કથા ભાગવત કે ભાગવતારના પઠનથી રજૂઆત કરવામાં આવે છે. સાથે તે કાવ્યો અને પોતાની પાત્ર કે પછી પાત્રોની દરમ્યાન થતા ગદ્ય વાર્તાલાપો બોલે છે. સામાન્ય રીતે ખૂબ વર્ણનાત્મક અને સાદા પ્રકારોનો *આંગિકાભિનય* શ્લોકોના આધારે કરવામાં આવે છે. હસ્તમુદ્રાઓ બહુ જટિલ નથી, પણ જે વાપરવામાં આવે છે તે શૈલીને આગવી રૂઢિ પ્રદાન કરે છે. નૃત્યના આ અંશો ચેંડે અને મદ્દલેના તાલ પર કરાય છે. તેની વચ્ચે ગીતના ટુકડા આવે છે. શુષ્ક અક્ષરો યક્ષગાનના કંઇ અનોખા જ છે. છતાં પાદચલન દક્ષિણની *ભરતનાટ્યમ*, *ભાગવતમેળા* અને *ભામકલાપમ* જેવી દક્ષિણની અન્ય નૃત્ય શૈલીઓ સાથે આછું સામ્ય દર્શાવે છે.

નૃત્ય શૈલીની મુખ્ય બેઠક ચતુશ્રી (અર્ધમંડલી) જેવી છે પણ ભરતનાટયમ કે ભાગવતમેળા જેટલી અનિવાર્ય નથી. તેમ છતાં, તેમાં અગણિત ગતિ પ્રકારો તેમ જ ચાલવાના, સ્થિત અને આસનના પ્રકારોનો સફળ રીતે ઉપયોગ થાય છે. અર્ધમંડલી ઉપરાંત કેટલાક ટુકડાઓમાં ક્ષિપ્ત સ્થિતિ પણ જોવા મળે છે. ગતિઓ અને વિલક્ષણ પ્રવેશો નાટયશાસ્ત્રની ગતિ અને ચારિઓને મળતી આવે છે. શરીરની મુદ્રા નાટયશાસ્ત્રનાં મણ્ડલો અને સાધનો છે. ઊંચા કાર્યફલકો પર ચક્રો અને ઘૂંટણ પર થતાં ચક્રોને મણ્ડી કહે છે. આ પણ પ્રસંગોમાં વપરાય છે. આ મંડી (મંડલિ) કે ઘૂંટણ પર ચક્રાવા લેવાની ક્રિયા મણિપુર કે વૃંદાવનનાં રાસ-નૃત્યોમાં જોવા મળે છે. ભારતની ઘણી ખરી શૈલીઓની જેમ શરીરનો ભાર એક પગ પર આવે છે. નૃત્યગૂંથણીની સંરચનાઓ અંગ્રેજી આઠ જેવી, ચતુશ્ર અને અર્ધવર્તુળાકારમાં નિર્બંધ હોય છે. નટ નર્તકને અને ભાગવતારને નૃત્ત તેમ જ 'અભિનય' અંશોમાં પોતાના તત્કાલીન સર્જન માટે સ્વાતંત્ર્ય હોય છે.

ગીત અને કાવ્યપઠન માટે વિવિધ છંદ વપરાય છે. સંસ્કૃત છંદ *આર્ય* આખ્યાનની ગતિ ઉપાડવા કામ લાગે છે. દેવોની સ્તુતિ નૃત્તમાં થાય છે. કન્નડના દ્વિપદી, ભામિની, ષટપદી જેવા છંદો આખ્યાન અને બે અંશોના જોડાણ માટે વપરાય છે. મુખ્ય છ જાતના તાલો વપરાય છે. ચાર માત્રાનો એક તાલ, પાંચ માત્રાના જમ્પ, રૂપક છ માત્રાનો, *ત્રિપુટ* સાત માત્રાનો અને આઠ માત્રાનો આદિ, અષ્ટ ચૌદ માત્રાનો છે. આ તાલ ઉપર એકસરખી ભિન્ન સંરચના થઈ શકે. શુષ્ક અક્ષરોની વિશિષ્ટતામાં ઊંચા અને નીચા ધ્વનિઓ હોય અને તે તિહાઈથી પૂરા થાય છે.

છંદરચનાઓ, તાલ અને લય કાવ્યમય નૃત્યથી માંડી વીરત્વ અને જુસ્સાનાં નૃત્યોનો આધાર રચે છે. આ તત્ત્વોની આંતરરચનાને કારણે એકદમ વિલક્ષણ ગતિક્રિયાનું જૂથ રચાયું છે. શૃંગારીક અંશો એક વેગળી તાલ અને છંદની શૈલી વાપરે છે. યુદ્ધનાં દશ્યો ખાસ અટપટી અને પ્રભાવશાળી શૈલી વાપરે છે અને આ કથાકલિને ઘણી મળતી આવે છે.

સંગીતની શૈલી પણ એટલી વિપુલ છે. કર્ણાટકમાં હિન્દુસ્તાની અને કર્ણાટકી સંગીતની બે પ્રથાઓ આવી અને વિકસી. યક્ષગાન આને યોગ્ય રીતે અભિવ્યકત કરે છે. કહેવાય છે કે દોઢસો જેટલા રાગો યક્ષગાનમાં વપરાય છે. ડૉ. શિવરામ કારંથે તેમના કાર્યક્રમને માત્ર પુનર્જીવિત જ નથી કર્યો, તેના રાગોને પણ મઠારીને અમૂલ્ય સેવા બજાવી છે. તેઓ કર્ણાટક, હિંદુસ્તાની અને શુદ્ધ કન્નડ સંગીત શૈલીઓના લગભગ 60 રાગો એકત્રિત કરી શકયા છે. આમાં *મકલિ* કે *ગોપનિતે* શુદ્ધ કન્નડ છે. બીજો *કોવ* રાગ કર્ણાટકના *કુરવંજીને* મળતો આવે છે. દ્વિજ્વર્વાત હિંદુસ્તાનીના જયજયવન્તીના પ્રકારો છે. *યમન કલ્યાણ*, *તડિ*, *કેદાર ગૈાર*, *આનંદ ભૈરવી*, *શંકરા*, *ભરણમ* અને *કલ્યાણી* રાગો કર્ણાટક અને હિંદુસ્તાનની સંગીતના લોકપ્રિય રાગો છે.

યક્ષગાનના રંગપટલમાં લગભગ સાઠ નાટકોનો સમાવેશ થાય છે. તે બધાં *રામાયણ*, *મહાભારત* અને *ભાગવત પુરાણ* પર આધારિત છે. આશ્ચર્ય વચ્ચે જણાય છે કે જૈન કથાવસ્તુવાળાં નાટકો સંદતર અદશ્ય થઈ

ગયેલાં છે. અહીં પણ ડૉ. કારંથે જૂની અઢારમી અને ઓગણીસમી સદીઓની હસ્તલિપિઓને હસ્તગત કરવા પ્રયત્ન કર્યા છે. આનાથી યક્ષગાનનો રંગપટલ વિસ્તૃત અને સમૃદ્ધ બની શકયો. બે મહાકાવ્યોની કથાઓ ઉપર આખું નાટકીય માળખું રચાયું છે. તેમાં કન્નડની આગવી સોડમ છે. આ નાટકોના સાહિત્યિક બંધારણને તપાસતાં જણાશે કે યક્ષગાનનો લેખક પૂર્વેના લેખકો અને કવિઓ દ્વારા વિકસાવેલ બધી જ શૈલીઓનો ઉપયોગ કરે છે. *ચમ્પૂ* જોકે વિસરાઈ ગયું છે, પણ *વચન* પ્રકાર ઘણી વાર વપરાય છે. આનો *પ્રબંધ* પ્રકારો સાથે સંબંધ અવશ્ય હતો.

યક્ષગાન કુટિયટ્ટમની જેમ તાલપઠન, શ્લોકપઠન અને ગદ્ય વાર્તાલાપોનું ચોક્કસ બંધારણ દર્શાવે છે. અલબત્ત, તે પ્રશિક્ષણ નથી. તેની વચ્ચે છંદમાં નિબદ્ધ તાલબદ્ધ સંરચનાઓ અને રાગો આવે છે.

આજનું યક્ષગાન, સંગીત આયોજન અને ઓપન-એર નાટક પરથી તારવેલ યક્ષગાન બાયલાટા નામે ઓળખાય છે.

અંતમાં યક્ષગાનનો અત્યંત પ્રભાવશાળી ભાગ આવે છે. તેનો મેક-અપ, મુગુટો વગેરે નટોને દુનિયાતીત પાત્રોમાં બદલી સ્વર્ગ અને પાતાળ લોકની માયા સર્જે છે. કુટિયટ્ટમ અને કથાકલિની જેમ યક્ષગાન પણ પાત્રોનું કેટલાક વિભાગોમાં વિભાજન કરે છે. સૌ પ્રથમ સંસ્કૃત નાટકના ધીરોદાત્ત નાયક પાત્રમાં *કૃષ્ણ-બલરામ, રામ-અર્જુન* અને *કર્ણ* (ગાંધર્વ) કે *ભીમ* જેવાં પાત્રો તેમના રુદ્ર સ્વરૂપમાં આવે છે. શિકારી આદિવાસીઓ વગેરે *કિરાત* જેવાં પાત્રો ત્રીજા પ્રકાર હેઠળ આવે છે. રાવણ અને કુંભકર્ણ જેવાં રાક્ષસી છતાં વીર, દુષ્ટ પાત્રોનો ભેદ રચે છે. તેમાં રાવણ તે પછી રાવણનો ભાઈ વિભીષણ કે રાવણના પુત્ર અતિકાયનો પ્રકાર આવે છે. આ બધાની વેશભૂષા અને મેક-અપ એકબીજાથી તદ્દન જુદાં પડે છે. ત્યાર બાદ *વીરભદ્ર* અને *નરસિંહ* જેવાં દુષ્કૃત્યોનો વિનાશ કરવા અવતરેલા દૈવી અંશોનો વિશેષ ભાગ આવે છે. આવા નાયક અને ખલનાયકનાં પાત્રો ઉપરાંત *હનુમાન, વાલી, જામ્બુવંત* જેવાં પાત્રો તેમના વિશિષ્ટ મેક-અપ અને મુગટો પહેરી આવે છે. અંતમાં કથાકલિના મિન્નકુને મળતાં ગુરુ અને ઋષિ પાત્રો હોય છે. સ્ત્રીપાત્રોમાં ખાસ વિશિષ્ટતા નથી હોતી અને તેઓ વાસ્તવિક સ્વરૂપમાં જ રજૂ કરાય છે.

ભારતમાં આમ તો મેક-અપની ઘણી પરંપરાઓ છે, પણ કથાકલિ અને યક્ષગાનની શૈલીઓ ખૂબ વિલક્ષણ છે. તેના રંગ સંકેતોની સમજ અલગ અભ્યાસ અને વિવરણ માગી લે છે.

યક્ષગાનની વેશભૂષા અને મેક-અપ ઘણા પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. ઘણા ઇતિહાસકારો આ મેક-અપ અને મુગટોને 16 મી અને 17 મી સદી દરમ્યાનનાં કેટલાંક પરિવર્તનો અને વિકાસનું પરિણામ માને છે. પણ જો કોઈ તેરમીથી સત્તરમી સદી સુધીના તામિલનાડુ, કર્ણાટક અને કેરળનાં શિલ્પોનો ઝીણવટથી અભ્યાસ કરે તો, તેનાં ઘણાં પાત્રો ખાસ કરીને દ્વારપાળો અને બીજા નાયકોના મુગટો અને આજના યક્ષગાનના પ્રકારો સાથે આશ્ચર્યજનક સામ્ય જણાશે. વેશભૂષા અને મુગટોનાં ઘણાં લક્ષણો યક્ષગાનમાં છેક તેરમી સદીથી ચાલ્યાં આવે છે.

ત્રણે પ્રદેશોમાંથી મળતા શિલ્પ પુરાવાઓ પરથી એમ તારવી શકાય કે આ મુગટો અને ઘરેણાંઓવાળું નાટયત્મક સ્વરૂપ દક્ષિણ ભારતના ઘણા ભાગમાં પ્રચલિત હતું. જોકે કોઈ પણ સાહિત્ય અને ગ્રંથના આધાર વગર કેવળ આ શિલ્પ પુરાવાઓથી ચોકકસ અનુમાન ન આપી શકાય.

હાલનું યક્ષગાન મેક-અપ માટે કથાકલિના જેવા જ નિયમોને અનુસરે છે. જોકે તેમાં ઉપરછલ્લું સામ્ય છે, કારણ વધુ નિરીક્ષણ કરતાં જણાય છે કેટલાક મતોથી વિપરીત યક્ષગાને કથાકલિનું કોઈ પણ અનુકરણ કર્યા સિવાય પોતાની આગવી શૈલી વિકસાવી.

મુખરાગના નિયમો વાપરી વ્યકિતના ચહેરાને પાત્રમાં પરિવર્તિત કરવાની પદ્ધતિ એશિયાના ઘણા નાટ્ય પ્રકારોમાં સામાન્ય છે. જાપાનનું કાબુદી અને ચીનનું ઑપેરા ઉપરાંત બીજા ઘણા નિયમોનું પાલન કરે છે. *કુટિયટ્ટમ, કથાકલિ,* અને યક્ષગાન સિવાય અન્ય કર્મકાંડીય અને સાંપ્રદાયિક નૃત્યોમાં પણ રોજિંદા જીવનથી વિભિન્નતા આણવાનો સંકલ્પ કરતું હોય તેવું લાગે છે. કેરળના ભગવતી સંપ્રદાયના તેયટ્ટમ અને તેરિયટ્ટમ નૃત્યો અને તેલુ દેશનાં અન્ય નૃત્યોએ મેક-અપની સુપરિષ્કૃત પદ્ધતિ અપનાવી છે. આના પ્રમાણમાં કથાકલિ, કૃષ્ણાટ્ટમ અને યક્ષગાનનો મેક-અપ સાદો તેમ જ પરિષ્કૃત છે.

યક્ષગાનમાં સૌ પ્રથમ ચહેરાને મૂળ મેક-અપનું આવરણ અપાય છે. પછી લાલ, કાળી અને સફેદ રંગોની રેખાઓ ચીતરવામાં આવે છે. કથાકલિમાં નાયકના વીરત્વ જેવા ભાવાનુસાર લીલો (*પચ્ચા*) રંગ મૂળ આધાર તરીકે વપરાય છે., જ્યારે યક્ષગાનમાં ગુલાબી અને પીળો વપરાય છે. (ગાલ ઉપરનો ભાગ) જડબાં, ગાલ અને ચિબુક ઉપર પહેલાં ગુલાબી રંગમાં કોપરેલ, પાણી, ચોખાનો લોટ અને લીંબુ ઉમેરી લગાડવામાં આવે છે. આની ઉપર પાત્રના ભાવો અને વિલક્ષણતા અનુસાર વિવિધ ચિતરામણો કરવામાં આવે છે. *નકુળ* કે *સહદેવ* જેવા યુવા રાજકુંવરો માટે આંખો પાસે મોટો સફેદ ભાગ પુરાય છે અને બહાર લાલ રંગની રેખા દોરાય છે. કપાળ ઉપર લાલ, સફેદ અને કાળા રંગનું તિલક કરાય છે. આ તિલકની આકૃતિ પાત્રાનુસાર બદલાય છે અને તેને કારણે પ્રેક્ષકો પાત્રને સહેલાઈથી ઓળખી શકે છે. આંખો અને ભમ્મરોને કાજળ(કપ્પૂ)થી મોટી કરવામાં આવે છે અને પરિરેખાઓ કથાકલિ કે કૃષ્ણાટ્ટમ કરતાં તદ્દન જુદી છે. હોઠ જેકેમ્પૂ વડે લાલ રંગવામાં આવે છે. આવી મૂછો વગરની પદ્ધતિ *બાલ-ગોપાલ, લવ કુશ, કૃષ્ણ -અભિમન્યુ* જેવાં પાત્રો માટે વપરાય છે. *અર્જુન, યુધિષ્ઠિર* જેવાં વીર પાત્રો માટે કાળી મૂછો ઉપરાંત ચિબુક ઉપર સફેદ કાળો રંગ દાઢીનો નિર્દેશ કરવા વપરાય છે. આ જ રીતે કૃષ્ણ અને બીજાં પાત્રો માટે વપરાય છે. આ ચિતરામણમાં બીજા અનેક સુધારાવધારા કરી શકાય. કેટલાંક પાત્રો માત્ર મૂછો રાખે અને દાઢી ન રાખે, જ્યારે કેટલાંક બન્ને રાખે છે. આનાથી દબાયેલા ચોરસ ચહેરાની મુદ્રા ઉત્પન્ન થાય છે. ભીમ જેવાં પાત્રો તેમના રૌદ્ર સ્વરૂપમાં રંગેલી મૂછો અને દાઢી ઉપરાંત ભરાવદાર મૂછો અને દાઢી પહેરે છે. કપાળમાં તિલકની આકૃતિ પણ જુદી હોય છે. તે ઘણી વાર નાકની દાંડી સુધી આવે છે. આંખોની નીચે અને જડબાની થોડી ઉપર સફેદ ભાગની હેઠળ નાની લાલ આકૃતિ વીરત્વ અને ભયાનકતા દર્શાવવા ઉમેરવામાં આવે છે. દશરથ અને ધૃતરાષ્ટ્ર જેવાં વડીલ પાત્રો મૂછો સફેદ રંગે છે. સફેદ રંગની મૂછો તેમ જ દાઢી પહેરે છે.

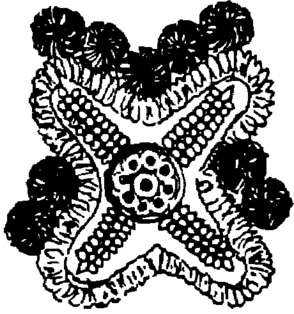
ગાંધર્વો જેવાં પાત્રોનો વળી વિશિષ્ટ મેક-અપ હોય છે. તેમની આંખોની આસપાસ લાલ રંગથી કુંડાળું કરી તેમાં સફેદ ચિતરામણ કરવામાં આવે છે.

રાક્ષસો માટે મૂળ મેક-અપનો રંગ બદલાય છે. હવે તે લાલ અને લીલો થઈ જાય છે. કથાકલિ પણ વીરત્વ અને દુષ્ટાત્માના સંકેતાર્થે લાલ રંગ વાપરે છે. યક્ષગાનમાં લાલ અને લીલા કે ભૂરા રંગનું મિશ્રણ રાક્ષસોના વીરત્વ અને ભયાનકતા દર્શાવે છે. લાલ અને કાળો તેમની ભયાનકતા ઉપરાંત દુષ્ટતા દર્શાવે છે. અર્ધરાક્ષસ કે અતિકાયના વિલક્ષણ પાત્રમાં ઘેરો લીલો રંગ ગાલ અને જડબા ઉપરના ભાગ ઉપર લગાડાય છે. જડબાં અને ચિબુક માટે ઘેરો લાલ વપરાય છે. ઉપર નીચેનાં આંખનાં પોપચાં તેમ જ આંખની આજુબાજુનો ભાગ પણ ઘેરા લાલ રંગે ચીતરવામાં આવે છે. ભમ્મરો જાડી અને લાંબી કરવામાં આવે છે. કપાળ પરનો મૂળ મેક-અપ લીલો કે ભૂરો અને ભમ્મરોની થોડી ઉપર કપાળમાં લાલ નાનાં ટપકાં કરવામાં આવે છે. તેને ફરતી સફેદ રંગની રેખા કરવામાં આવે છે. સફેદ, લાલ લીટીઓવાળું તિલક નાકની દાંડી સુધી આવે છે. આ લાલ અને ભૂરાના મિશ્રણ સાથે ઉપયોગ અને તેનું ચિતરામણ, વળી ચોરસ મોટી મૂછો ભયાનક મુદ્રા સર્જે છે.

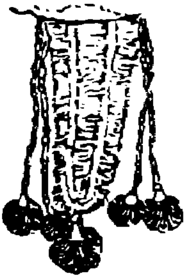
બીજાં ,વાલિ અને શૂર્પણખા અને ભૂલક રાજા જેવાં પાત્રોનો મેક-અપ ખૂબ જટિલ અને અસરકારક હોય છે. આમ *યક્ષગાન કથાકલિથી* પણ વધુ સાત-આઠ જાતની મેક-અપની રીતો વાપરે છે.

મેક-અપમાં જેટલી વિવિધતા છે તેટલી જ વિવિધતા આહાર્ય(વેશભૂષા ઇત્યાદિ)ના મુગટો આભૂષણો અને બીજામાં પણ છે. આભૂષણો, વેશભૂષા અને મુગટને લીધે પાત્રોને વર્ગીકૃત કરવામાં આવ્યાં છે.

લગભગ બધાં પાત્રોની મૂળભૂત વેશભૂષા સારી છે. એક ઢીલો કે ચુસ્ત કાળો પાયજામો પહેરવામાં આવે છે. સ્ત્રીઓ અને ઋષિઓ સિવાય અન્ય સૌ પાત્રો આ પહેરે છે. પાયજામા ઉપર લાલ અને પીળાં ચોકઠાંવાળી કર્ણાટકની ખાસ સાડી વીંટાળે છે. સાડીને લીધે પાત્રને ફેલાવવા, ઊંચા ઉઠાવવા, કૂદવા અને ભ્રમર લેવા માટેની મુક્ત ક્રિયાઓ સહેલાઈથી થઈ શકે છે. ઉપરનું પહેરણ લાલ, લીલું કે કાળા રંગનું લાંબી બાંયનું હોય છે. આનો રંગ પાત્રના ભાવ ઉપર આધાર રાખે છે. વિવિધ રંગોથી પાત્રોના બાહ્ય અને આંતરિક ભાવ જાણી શકીએ છે. ઉપરનું પહેરણ કથાકલિની જેમ પાછળથી ખુલ્લું નથી રહેતું. *વાલિ* કે *હનુમાનનાં* પહેરણો કથાકલિની જેમ રૂછાંવાળાં નથી હોતાં. કમર કે સાડી અને પહેરણ ઉપર એક પટ્ટો બાંધવામાં આવે છે. પગમાં ઘૂઘરા બંધાય છે. કથાકલિની જેમ ખભે ફૂમતાં અને અરીસાવાળો ખેસ(ઉત્તરીય) નથી વપરાતો. પહેરણ અને નીચેના ધોતિયા ઉપર અનેક કવચ, ખભાનાં આભૂષણો , કંદોરા અને કમરપટા પહેરાય છે. આ બધાં ફોરા લાકડાના ઉપર સોનાના વરખવાળા લાલ ચળકતા અરીસા મઢેલા બનાવવામાં આવે છે. બાળ-ગોપાળો સાદામાં સાદાં કવચો પહેરે છે. નાયકો અને ખલનાયકો ચાર ખૂણાવાળા તારાના આકારનું ભારે કવચ પહેરે છે. (ડાબી બાજુની આકૃતિ જુઓ) રાક્ષસો અને દાનવોનાં કવચો



બે ટુકડાઓનાં હોય છે અને આખી છાતી અને પેટને ઢાંકી દે છે. આ કવચોની ચારે કોર ખૂબ ફૂમતાં લટકતાં હોય છે. (જમણી બાજુની આકૃતિ) કમરપટામાંથી આગળના ભાગમાં ચપટો અને પહોળો પટો બાંધવામાં આવે છે. તેમાંથી દોરીઓ અને ચોટલીઓ લટકતી હોય છે. (ડાબી બાજુની આકૃતિ પ્રમાણે) ખભાનાં કવચોની યક્ષગાનમાં ઘણી ભિન્નતા છે. ભીષ્મ, ધર્મરાજ વગેરે નાયકોનાં કવચો ઉપર અનેક શંકુ આકારના દટ્ટાઓ હોય છે. રાક્ષસો બખ્તર જેવું જ કવચ પેહરે છે. તે પહેરવાનો હેતુ મૂળ તો પાત્રના પરિમાપને વિસ્તૃત કરવાનો જ છે. ખભાનાં કવચ પૂરાં થાય ત્યાં જ બાવડાં પર બાજુબંધ પહેરાય છે. તેની નીચે ઘણી બંગડીઓ કાંડાંના કડાં અને બીજું બધું પહેરાય છે. કાનને ઢાંકતાં લાકડાનાં મોટાં કુંડળો અને ગળામાં ચુસ્ત હાર વગેરે પહેરવામાં આવે છે. આ બધાં આભૂષણો, મોટા ચળકતા જુદા જુદા આકાર અને ઘાટનાં હોય છે. તેથી પાત્રોનાં જુદાં જુદાં લક્ષણો જાણી શકાય છે.





આ વેશભૂષા આભૂષણો અને મેક-અપમાં સૌથી આકર્ષક અને નાટયાત્મક રીતે અસરકારક અંગ હોય તો તે તેના મુગટો કે *મુડાન્સુ* અને *મુંડલે* (પાઘડી) છે. આપણે જાણીએ છીએ તેમ કથાકલિમાં ઘણી જાતની મુંડિ પહેરાય છે, પણ આ બધા પૂર્ણ મુગટો છે. નટો તેમની ટોપીની જેમ માથા ઉપર પહેરે છે. જયારે યક્ષગાનમાં *વાનરરાજ, હનુમંત, રાક્ષસો* વગેરે જેવાં પાત્રો આવું પહેરે છે. નાયકો, ગાંધર્વો, કર્ણ, કૃષ્ણ, બાળગોપાળાદિ માંથા

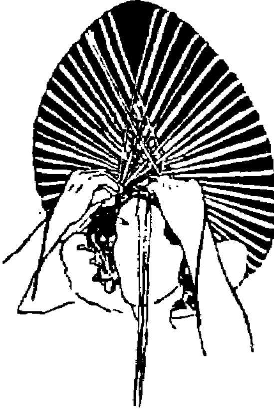
ઉપર એક લાંબી અને વિસ્તૃત પ્રક્રિયાની પાઘડી બાંધે છે ને મુગટ કે માથાના શિરોવસ્ત્ર જેવી લાગે છે પણ મૂળ તો એ પાઘડી જ હોય છે. આ પાઘડીને બાંધવાની જટિલ પદ્ધતિ છે. સૌથી પહેલાં બધા નટો તેમના લાંબા વાળ માથા પર બાંધી દે છે. આ અંબોડો માથા પર બાંધવા માટે આધાર બની રહે છે. અંબોડા અને માથા ઉપર કાળો કકડો બાંધવામાં આવે છે. કકડાને મુગટ કે પાઘડી બાંધવા પહેલાં પહેરવામાં આવે છે. તે કથાકલિ અને યક્ષગાનનું સરખું લક્ષણ છે. સૌથી પહેલાં નટ કપાળ ઉપર *બોત્તુ મુંડલે* નામનું ઘરેણું બાંધે છે, જે મહત્ત્વનું છે અને દોરીથી બંધાય છે. પછી મુંડાસુ (કે કિરીટ) મુગટ પહેરે છે. પછી કેદગે મુંડલે કે પાઘડી બાંધે છે.

મુંડસુ ગોપુરમ આકારની પાઘડી છે. તેને સુતરાઉ લાંબા દોરડાથી આંતરવર્તુળો લઈ બાંધવામાં આવે છે. વારોના વાર લાંબા દોરડાને એટલી સફાઈથી વીંટાળવામાં આવે છે કે તેથી નાના મોટા અર્ધચંદ્રાકાર કે અર્ધવર્તુળની રચના બને છે. આમ મૂળ આધારવાળી પાઘડીની રચના ઊંચી પાઘડી જેવી લાગે છે. (ડાબી બાજુની આકૃતિ જુઓ) જોકે આને પછી કાળા કકડાથી બાંધી દેવામાં આવે છે. આમ દરેક પ્રયોગ પહેલાં ખૂબ સમય માગી લેતી પાઘડી બાંધવામાં આવે છે. કાળા કપડા ઉપર પછી લાંબી અને સાંકડી પટ્ટીઓ કપાળમાં કેન્દ્રથી શરૂ કરી બાંધવામાં આવે છે. (જમણી બાજુની આકૃતિજુઓ) આ પાઘડીના બીજા તબકકાની પણ પદ્ધતિ તેટલી જ લાંબી છે.





દરેક નટ ઘણાં વર્ષોના પ્રયાસ પછી આને બાંધવાની કળા હસ્તગત કરી શકે છે. કૃષ્ણ, બલરામ મધ્યમ કદના મુંડસુ પહેરે છે. કર્ણ, શલ્ય, પ્રદ્યુમ્ન વગરે મોટાં મુંડસુ પહેરે છે. તેને બાંધવાં તો અઘરાં છે જ, પણ ભવ્ય લાગે છે. ઘાટ, આકાર અને આકૃતિ ભલે પછી તે કિરીટ પ્રકારની હોય કે પાઘડીની જેમ વીંટાળેલ હોય. આ માથાના ટોપાઓના ઘણા પ્રકારો છે અને પાત્રનાં વિશિષ્ટ લક્ષણો દર્શાવવા કામ લાગે છે. (ડાબી બાજુની આકૃતિ જુઓ)



શૂર્પણખા, હનુમાન અને ગરુડ જેવાં બીજાં પાત્રો ખાસ પોતાનાં લક્ષણો મુજબ મુગટો પહેરે છે. સ્ત્રીઓ અને ઋષિઓ સાદો મેક-અપ તેમ જ સાદી માથાની સજાવટ કરે છે. આને લીધે કથાકલિનાં મિન્નકુ પાત્રોને મળતાં આવે છે. આમ યક્ષગાનની વેશભૂષા મેક-અપ અને માથાના મુગટોની પ્રશિષ્ટ શ્રેણી છે, જે પોતાનો જુદો જ (આગવો જ) વર્ગ રચે છે. યક્ષગાનનો આ મહત્ત્વનો વિષય વિસ્તૃત અને અલગ પરિચર્ચા માગી લે છે. ડૉ. કે. એસ. કારંથે આને વિશે થોડું કહ્યું છે. તેમ છતાં આ સંક્ષિપ્ત વિવરણથી તારવી શકાય કે આ દેખીતી રીતે સરળ લોક-નાટ્ય ઘણી જ પ્રશિષ્ટ શૈલી છે અને તે વેશભૂષા, મુગટો માટે અનેક જટિલ પદ્ધતિઓ વાપરે છે. જોકે કથાકલિ સાથે તેનું સામ્યતા અને વિપરીતતા સ્પષ્ટ છે. પુરુષનો મેક-અપ કથાકલિથી એ રીતે જુદો પડે છે કે અહીં કથક્ક સજ્જન પાત્રો ગુલાબી-પીળો રંગ વાપરે છે. જ્યારે કથાકલિનાં તે પાત્રો લીલો (પક્કારંગ વાપરે છે. કથાકલિમાં મૂછો નથી વપરાતી, અહીં વપરાય છે. બન્ને રુદ્ર પાત્રો લાલ રંગથી દર્શાવાય છે તેમ જ કાળો રંગ કિરાત (શિકારી) અને બીજાં પાત્રો માટે વપરાય છે. કથાકલિના પ્રમાણમાં રાક્ષસો અને રાક્ષસીઓના મેક-અપમાં ઘણા પ્રકારો અને જટિલતા વધારે છે. હનુમાન કથાકલિમાં હંમેશ સફેદ હોય છે, જ્યારે અહીં યક્ષગાનમાં કયારેક ગુલાબી, લાલ કે ભૂરા પણ હોઈ શકે.

આશ્ચર્યની વાત તો એ છે કે નૃત્ય-નાટકોમાં *વાચિક* અને આંગિકાભિનય પ્રશ્નો પર ઘણાં પુસ્તકો ને ગ્રંથો મળ્યાં છે, પણ કર્ણાટક કે કેરળમાં આ શૈલીઓની મેક-અપ મુખરાગ પદ્ધતિઓ ઉપર કોઈ પુસ્તકો કે ગ્રંથો મળ્યા નથી. જોકે *ભરત* તેના એક પ્રકરણમાં આ પદ્ધતિ વિશે કહે છે અન્ તેથી આપણને જાણવા મળે છે કે ચહેરાને રંગવામાં આવતા અને રંગ સંકેતો પણ વપરાતા, પણ હજી સુધી પ્રાદેશિક ભાષામાં લખાયેલ અધિકૃત પુસ્તક મળ્યું નથી. આ મેક-અપની પદ્ધતિ પુરાણો અને ચીન જાપાનના ગ્રંથોમાં, ખાસ કરીને ચીનના ઓપેરા અને જાપાનના કાબુકીમાં જણાવેલ રંગ સંકેતોને સરખાવવા જુદો અભ્યાસ માગી લે છે.

યક્ષગાન, કુટિયટ્ટમ અને કથાકલિની જેમ નાટ્ય પદ્ધતિનાં અંગો વિકસાવી નાટયશાસ્ત્ર પરંપરાને અનુસરે છે. તે ચાર જાતના અભિનયો વચ્ચે સમતુલા જાળવે છે. *વાચિક* જેમાં પઠન, ગદ્ય શ્લોકો અને શુદ્ધ ગદ્ય અંશોનો સમાવેશ થાય છે. આંગિક માં સુંગ્રથિત અને પરિષ્કૃત ગતિઓ જેવું પાત્ર કે પશુપક્ષી અથવા માનવીય પરિસ્થિતિ અનુસાર અને ભાવાનુસાર વર્ગીકરણ કરવામાં આવે છે. તેની રચનાઓ અને ગતિક્રિયાનાં સંકલનો તાલની સાત પરિક્રમામાં સમાવિષ્ટ કરવામાં આવે છે. આહાર્યમાં પરિષ્કૃત અને જટિલ વેશભૂષા, માથાના મુગટો અને મેક-અપના નિયમો છે. અંતે સાત્ત્વિક તે નાટ્યદેશ્યના પુરાણ અને ધર્મના ઉપદેશોનો આંતરભાવ રચે છે.

યક્ષગાન તાંડવ અને લાસ્ય તત્ત્વોનો ઉપયોગ કરે છે. પ્રવેશ અને નિર્ગમન માટેના નાટયશાસ્ત્રના નિયમો પાળે છે તેમ જ અનેક નૃત્ય ગૂંથણી ભૂમિ આકૃતિઓ દ્વારા નાટકનું દેશ્ય ખડું કરે છે.

આ પાયાના અને પરિષ્કૃત મુદ્દાઓ તપાસ્યા બાદ યક્ષગાનને કેવળ લોક પ્રકાર કહી શકાય તેવી બહુ થોડી દલીલો રહી છે. એને અશિક્ષિત, બિનઅભ્યાસી અને તત્કાલ સ્ફુરિત તરીકે લઈ શકાય. એ વાત સાચી કે તેનામાં કુટિયટ્ટમ કે કથાકલિ જેવી શરીર કેળવણી જેવી પદ્ધતિ નથી. છતાં અહી પણ નટ અને ભાગવતાર કે જે રંગમંચ ઉપર પ્રયોગનું સંચાલન કરે છે તૂમને શીખવવા અને તૈયાર કરવા વર્ષોની તાલીમ જરૂરી છે. આથી આ શૈલીને માત્ર *'લોક'* કહેવું ભૂલભરેલું લેખાશે. જોકે તે લોકસમુદાય પર આધારિત છે, કારણ કે વીસ હજારથી વધુ લોકો આ નાટયાત્મક દેશ્યને જોવા સક્રિય ભાગ લે છે. આ અર્થમાં તે લોકપ્રિય અને ગ્રામ્ય આધારિત છે. આપણી સમક્ષ કલાનાં શાસ્ત્રીય તત્ત્વો ધરાવતી ભારતીય કલાનો આ આદર્શ નમૂનો છે. મૌખિક પરંપરાઓ ભાગવતરની સ્ફૂર્તિ અને ગ્રામ્ય લોકનો ઉત્સાહ આ પ્રકારના કોઈ આધાર કે સંસ્થા વગર પોતાના માળખામાં જાળવી રાખવા માટે જવાબદાર છે.

અંતે, યક્ષગાન કુટિયટ્ટમની જેમ બ્ સ્તરે સંપ્રેક્ષણ કરે છે. એક, જેમાં ભૂતકાળ અને મહાકાવ્યો તેમ જ પુરાણોનું શાશ્વત કથાવસ્તુ વાપરવામાં આવે છે. બીજું, સમકાલીન સમાજ ટીકી હનુમન્યાંક અને કોદાંગી જેવા પાત્રો દ્વારા કરાય છે. યક્ષગાન, કથાકલિ, અને કુટિયટ્ટમ વચ્ચેના સંબંધિત મુદ્દાઓ ચર્ચાયા છે. આપણે તેના પડોશી રાજય આંધ્ર પ્રદેશ અને તામિલનાડુના ભામકલાપમ અને ભાગવતમેળા જેવા અન્ય પ્રકારોને તપાસીશું ત્યારે તેની સાથેના ઘનિષ્ઠ સંબંધો જોઈશું. તેના ક્રિયાકાંડના, લોક અને જનજાતીય પ્રકારો સાથેના સંબંધો પણ દર્શાવાયા છે. જોકે આ છેલ્લા મુદ્દા પર ઊંડો અભ્યાસ આવશ્યક છે. યક્ષગાન અને કઠપૂતળી નાટય, જેને *ગોમ્બેશ્વર* કહે છે તે સોથી વધુ ઘનિષ્ઠ છે. કઠપૂતળી માનવીય રંગભૂમિની વેશભૂષા, મેક-અપ, સાહિત્ય રચનાઓ અને સંગીતની બધી ઝીણી વિગતોનો ઉપયોગ કરે છે. તેઓ ત્રણ પરિમાણ ધરાવે છે : ખભા, કોણી, જાંઘ અને ઘૂંટણેથી વાળી શકાય છે. ટૂંકમાં યક્ષગાનની માનવીય ક્રિયાઓને બધી રીતે અનુસરે છે. આના જેવી બીજી સમાંતર પરંપરા આખા દેશમાં મળવી મુશ્કેલ છે.

નાટ્યરંગના એક પ્રકાર તરીકે યક્ષગાને હાલમાં સામાજિક અને વિદ્વાન કલાકારોનું ધ્યાન દોર્યું છે. તેનો ઇતિહાસ જાણીતો છે. કર્ણાટકના અન્ય પ્રકારો અને દેશના બીજા પ્રકારો સાથેના તેના સંબંધો નિર્વિવાદ છે. છતાંય આ વિશાળ વિષય વણખેડયો જ રહ્યો છે. છતાં આશા છે કે આવો સમુચ્ચય અભ્યાસ શરૂ કરવામાં અહી આપેલ મુદ્દાઓ મદદરૂપ થઇ પડશે.

પ્રકરણ 4

ભાગવત મેળા અને કુચિપુડી

આંધ્ર પ્રદેશ અને તામિલનાડુમાં આજે ભાગવતમેળા, કુચિપુડી, ભામકલાપમ, યક્ષગાન ઈત્યાદિ વિવિધ નામે ઓળખાતા, ઘણા નૃત્ય નાટ્ય પ્રકારો છે. આંધ્ર પ્રદેશના વિધિ નાટકમ અને તામિલનાડુના તિરુકુથ્થુ જેવા બીજા પ્રકાર શેરીઓના નાટ્યપ્રકારો તરીકે ઓળખાય છે. તેના સિવાય કુરવંજિ પ્રકારો છે. આ પ્રકારોની સૂચિ હજી વિસ્તારી શકાય.

આ દરેક શૈલીને તેની વિલક્ષણતા મુજબ અલગ અલગ તપાસી શકાય, પણ તેનું કથાવસ્તુ અને તત્ત્વ લગભગ સમાન હોવાથી તેઓ એક વિશાળ કુટુંબના સભ્યો બને છે.

આ બધાં આંધ્ર પ્રદેશ, તામિલનાડુ અને કર્ણાટકના વ્યાપક સાહિત્ય પ્રકાર યક્ષગાનને મળતાં આવે છે. વાસ્તવમાં કર્ણાટકના યક્ષગાનના સંદર્ભમાં જે બધું કહેવાયું છે તે આંધ્ર પ્રદેશ અને તામિલનાડુના દરમ્યાનમાં થતા વિસ્તૃત વિકાસનાં માળખાંઓમાં પણ જોવાયું. ઐતિહાસિક રીતે તેઓ એકબીજા સાથે વણાઈ ચૂકયા હતા. નૃત્ય-નાટ્યપરંપરાઓની એક જ સાહિત્ય સ્ત્રોતમાંથી શાખાઓ ઊપજી છે. (એમણે કર્ણાટકમાં સત્તરમી સદી દરમ્યાન ચોક્કસ આકાર લીધો ત્યારે મેળા ટુટરનું ભાગવતમેળા તાંજોર તાલુકા, તામિલનાડુ અને આંધ્રનું પ્રજાતીય કુચિપુડી કહેવાય છે, જે બધાં ગાઢ સંબંધો ધરાવતાં હતાં).

સત્તરમી અને અઢારમી સદીના લોકપ્રિય નાટ્યપ્રકારો આર્થિક રીતે અલ્પવિકસિત જૂથો દ્વારા જળવાતા હતા. તે વિધિનાટકમ અને તેરકુથ્થુ આજે ગ્રામીણ અવસ્થામાં છે. મુખ્યત્વે સમાજના બ્રાહ્મણેતર વર્ગો અથવા કોઈક જનજાતીય જૂથો દ્વારા ભજવાય છે. આ બન્ને પ્રજાતિઓના આંતરબંધારણમાં ડોકિયું કરતાં તેઓ ઉપર જણાવેલ યક્ષગાન કે ભાગવતમેળા જેવા વ્યાપક પ્રકારોનાં સાહિત્યસ્વરૂપોને અનુસરતા જણાય છે. આથી આ પ્રકારોનું સ્પષ્ટપણે એક તરફ સાહિત્યિક, પરંપરાગત અને શહેરી, તો બીજી બાજુએ લોક કે જનજાતીય અર્થમાં વર્ગીકરણ નથી કરી શકાતું. આ બધી શૈલીઓ તેમ જ તામિલનાડુ અને આંધ્ર પ્રદેશમાં જાણીતા કુરવંજિના અનેક પ્રકારો આપણા મતને દર્શાવે છે કે તે વખતે બે સમાંતર સાંસ્કૃતિક પ્રવાહો મોજૂદ હતા. એક ઊર્ધ્વ આયતાકાર ગતિ પ્રદેશની સીમામાં જ હતી, જોકે ત્યાં કેટલીક કલાત્મક અભિવ્યક્તિ સમાજના કેટલાક સ્તરો કે ભાગોમાં જ સીમિત હતી, જ્યાં ઊર્ધ્વ અને અધોગતિ પણ હતી. બીજી આડી સમાંતર ગતિ હતી, જ્યાં કલાત્મક પ્રજાતિઓ સમાજના અનુરૂપ સ્તરો સાથે વિભિન્ન પ્રદેશો અને ખાસ કરીને નિકટતમ પ્રદેશો સાથે સતત સંપર્કમાં હતી.

આ ઘટનાનું આપણે કામચલાઉ રીતે નૃત્ય અને નાટયના સંદર્ભમાં દક્ષિણના ભૌગોલિક પ્રાંતોમાં નીચે મુજબ વર્ગીકરણ કરી શકીએ :

	આંધ્ર પ્રદેશ	તામિલનાડુ	કર્ણાટક	કેરળ
1. મંદિર	દેવદાસી અટ્ટમ	સદિરનૃત્ય	મૈસૂર શૈલીનું દેવાદાસી નૃત્ય	મંદિરના ગર્ભગૃહમાં ગવાતી અષ્ટપદી
2. મંદિરનું પ્રાંગણ	યક્ષગાન, ભામકલાપમ	યક્ષગાન, ભાગવતમેળા	યક્ષગાન	કુટિયટ્ટમ, કૃષ્ણાટ્ટમ કથાકલિ
3. મંદિર અને ગ્રામ્ય પર્યાવરણ	કુરવંજિ	કુરવંજિ	–	--
4. વીથિપ્રકારો		વીથિનાટકમ, તેરુકૂથુ--		ઓત્તાન્થુલ્લાલ
5. સામાજિક	કુમ્મિ	કુમ્મિ	--	કુમ્મિ, કૈકોટ્ટિકલિ
6. જનજાતીય પ્રકારો	માથુરીઓ ઈત્યાદિ	કરગમ		અનેક પ્રકારો જેમાં
7. વિધિયાત્મક કર્મકાંડ નૃત્યો	–	કાવાદિ નાગમંડલ ભૂતમ	કોલમ ઈત્યાદિ	પુલયારકલિ, થેય્યમ ઉપરાંત ઘણા પ્રકારો

1 થી 6 ક્રમમાં દરેક પ્રાંત સાહિત્યિક શબ્દો કે સંગીતના સૂરો પર આધારિત માનવીય ગતિક્રિયાઓની કેટલીક સમાન વિશિષ્ટતાઓ ધરાવે છે. તેમ જ પહેલી શ્રેણીમાં અને વધારે તો બીજી શ્રેણીમાં સાહિત્યિક વિષયવસ્તુ સાથે ઘનિષ્ઠ સંબંધ ધરાવે છે. શુદ્ધ નૃત્ય અને નૃત્ય-નાટ્ય પ્રકારો વચ્ચે વિભાજન પાડી તેમનાં ભિન્ન અને સામાન્ય લક્ષણો પારખી શકાય. અત્યારે તો આપણને આંધ્ર અને તામિલનાડુ ને સ્પર્શતી બીજી શાખા સાથે જ મતલબ છે. આપણે આ અગાઉ કુટિયટ્ટમ, કથાકલિ અને યક્ષગાન વચ્ચેના સંબંધો જાણી લીધા છે. પહેલું કુટિયટ્ટમ, જોકે મંદિર પ્રાંગણના વિધિનૃત્ય અને નૃત્ય-નાટય બંને સાથે સંકળાયેલા છે. તે પોતે એક અલાયદો જ વર્ગ છે.

બીજી શ્રેણીમાંના બધા જ પ્રકારોમાં સૌથી આકર્ષક વિશિષ્ટ લક્ષણ એ છે કે તે બધાંનો આધાર સાહિત્ય છે. અલબત્ત ઘણા ખરા નાટક-ઇતિહાસકારોએ તેમના શુદ્ધ નાટ્યાત્મક પ્રકારો અને પદ્ધતિની ચર્ચા કરતી વખતે આને સ્પર્શતી મૂળભૂત હકીકતોની અવગણના કરી છે. આ પ્રકારો સાહિત્યિક સર્જનમાંથી વિકસ્યા છે. તેમનું નાટ્યાત્મક દૃશ્ય આજે પણ સંસ્કૃત, મલયાલમ, કન્નડ, તામિલ અને તેલુગુ સાહિત્યમાંથી પ્રેરણા લે છે. આજનાં નાટયાત્મક દૃશ્યોનાં ઘણાં મૂળભૂત લક્ષણોને સાહિત્યિક કથાવસ્તુ, શૈલી અને પ્રકાર, જે પ્રજાતીય નામોથી ઓળખાતા યક્ષગાન કે ભાગવતમેળા અથવા ભામકલાપમ જેવા અમુક નાટયાત્મક પ્રકારોને લગતા તેમની રચનાઓની તવારીખો પહેલાં હયાત હતા.

તેથી સમકાલીન ભાગવત પ્રકારો કે વીથિ નાટકો કે તેરુકુથુ જેવા તામિલ અને તેલુગુ સાહિત્યના વિકાસ ઉપર ઊડતી નજર નાખવી જ યોગ્ય ગણાશે.

મલયાલમ, તેલુગુ અને કન્નડ ભાષાના વિકાસ વિષે તામિલનાડુની પ્રાચીનતા અને તેની ભાષાઓ પર પ્રવર્તતી ઊંડી અસર તરફ કયારનું ધ્યાન દોરેલું જ છે. *શિલ્પદિકારમ* અને *મણિમેખલાઇ* આખા પ્રદેશની વારસાગત કૃતિઓ હતી. તેઓએ વિકાસકાળ દરમ્યાન જ નહીં પણ મધ્યયુગમાં લેખકો, કવિઓ અને નાટકકારોની રચનાઓ ઉપર ઊંડી અસર કરી. કેરાળાની જેમ તામિલનાડુમાં પણ સંસ્કૃત અને તામિલ વચ્ચે સક્રિય પારસ્પરિક સંબંધ બહુ અગાઉથી પ્રારંભ થઇ ચૂક્યો હતો તે જોઇ શકીએ છીએ. તામિલનો પ્રથમ વ્યાકરણ ગ્રંથ *તોલકાપ્પિયમ* આને પૂરતો ટેકો આપે છે. આના પરિણામે તામિલ અને સંસ્કૃત મિશ્રણવાળી નવી ભાષા વિકસી. કેરળીય પ્રજાની જેમ તામિલોએ પણ આને *મણિપ્રવાસ* કહી. આમ સંગમ સાહિત્યના વિકાસ અને વૃદ્ધિ તેમ જ *શિવ નાયન્મારો* અને *વૈષ્ણવ* આલ્વારોના ગૂઢ ભાવોદગાર સાથે તામિલ, સંસ્કૃત સાહિત્યનાં ભાષાંતરો અને તેના અંગીકરણને લીધે સતત સમૃદ્ધ બનતી હતી.

સંસ્કૃત અને તામિળ, પછી પાલિ અને પ્રાકૃત ભાષાનાં સંમિશ્રણ દર્શાવે છે કે તામિલનાડુ બૌદ્ધ અને જૈન ધર્મો જેવી વિભિન્ન અસરોને પણ કેવી રીતે અપનાવી લેતું હતું. આની સાથોસાથ પૌરાણિક કથાઓ અને પૌરાણિક દેવી-દેવતાઓની ઊંડી અસર શરૂ થઇ ગઇ હતી. આનો સાહિત્ય સાથે સમાંતર વિકાસ થઇ રહ્યો હતો. કપિલાર, ઉદાહરણ તરીકે, શિવ, વિષ્ણુ, બલરામ અને સુબ્રમણ્ય એવા પુરાણકથાઓના ચાર દેવોની સ્તુતિ કરે છે. *પુતન્સેન્તસાર*, શિવ, વિષ્ણુ અને બ્રહ્માની ત્રિમૂર્તિની પ્રજા કરે છે.

આ બધી કાવ્યાત્મક ક્રિયા અને દેવી-દેવતાઓ માટેની કાળજી મહત્ત્વની છે, પણ *તિરુક્કુરલની* વ્યાપક અસર દર્શાવતી નથી. ધાર્મિક અને ઉપદેશાત્મક હોવા છતાં ચારમાંથી ત્રણ પુરુષાર્થોને રજૂ કરવાની એની રીત, તામિલનાડુમાં ઊછરતી નાટય પરંપરાઓ સાથે રસપ્રદ સંપર્ક ધરાવે છે.

તિરુક્કુરલનાં પ્રારંભિક મૂળ તત્ત્વો, સંગમ સાહિત્યના સિદ્ધાંતો અસરકારક રીતે અપનાવી ઉપયોગ કરે છે. સંગમ સાહિત્યના *અકમ* પ્રકારની જેમ *કમત્તુપ્પાલ*માં દરેક દ્વિપદી એકપાત્રી નાટ્યાત્મક સંવાદ છે. આ ભાગને ત્રણ વિભાગોમાં વિભાજિત કરવામાં આવે છે. પહેલું સ્ત્રીઓ દ્વારા ભાષણો, બીજું પુરુષો દ્વારા ભાષણો અને અંતમાં સ્ત્રી, પુરુષો બન્ને દ્વારા ભાષણો. આ બે પ્રવાહોને સાંકળતા બીજા નિયમો પણ છે. કુદરતી રીતે તિરુક્કુરલના ધાર્મિક કથાવસ્તુનો પ્રભાવ પછીના નાટ્યાત્મક સાહિત્ય અને ખાસ કરીને સામાજિક તેમ જ આર્થિક જીવનને સ્પર્શતાં નાટકનાં લખાણોના વિકાસ પર સારી એવી અસર હતી, જોકે અહીં તેની ચર્ચા કરવા અટકવાની જરૂર નથી.

આલ્વાર અને નાયન્નારોએ સમાજના દરેક સ્તરના લોકોને ખૂબ પ્રભાવિત કર્યા. તેઓ સર્વે તેમની કૃતિઓ ગાતા અને સંગીતની સૂરાવલિઓ તેમની રચનાઓનું અનિવાર્ય અંગ હતું. આ પ્રથાએ તે પ્રદેશના રંગભૂમિના પ્રકારોને પણ પ્રભાવિત કર્યા. નૃત્ય અને આ કીર્તનોનો ગાઢ સંબંધ પણ પ્રચલિત છે. તેના વિશે ઘણી વાર ચર્ચા થઈ છે. રોજિંદા શબ્દો અને લોકઢાળનો ઉપયોગ આલ્વાર અને નાયન્નારોએ તેમનાં ગીતોમાં કરી ભક્તિનો સંદેશ ઘેર ઘેર પહોંચાડયો. આ પરથી જણાશે કે ભારતના બધા જ પ્રાંતોમાં પ્રાચીન સાહિત્યના વારસાની જડ ઘણી ઊંડી ઊતરી હતી. આ સાહિત્યે સ્થાનીય અને પ્રાંતીય કથાવસ્તુઓ ઉપરાંત અન્ય લોકપ્રિય કલાત્મક અભિવ્યક્તિઓને પ્રભાવિત કર્યા. આંડાલ સૌથી શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ છે. તેમણે સતત ઈશ્વરને ઝંખતી માનવ હૃદયની લાગણીઓને લોકપ્રિય દુહાઓ અને લોકગીતોમાં ગાઈ. આપણે યાદ રાખવું ઘટે કે આલ્વાર અને નાયન્નારોએ વર્ગનાં બંધનો તોડવાનો અને જ્ઞાતિપ્રથાને નિરર્થક ગણાવી સમાજને એકત્રિત કરવાનો ઉલ્લેખનીય ફાળો આપ્યો. આ સંદેશો તેમની બધી જ કૃતિઓનો મધ્યવર્તી સારાંશ હતો.

આની પૂર્વેના સમયમાં પોતાની નિજી લાક્ષણિકતા સાચવીને પણ સાર્થકતા પ્રાપ્ત કરવાની આવી જ પ્રણાલી આપણે જોઈ શકીએ છીએ. કંઈક અંશે ગુહ્ય કહી શકાય એવાં કાવ્યોમાં લોકકથા અને દંતકથાઓનો ઉપયોગ સાહિત્યિક સર્જનનું સામાન્ય લક્ષણ છે. સામાજિક સ્તરો અને વિવિધ પ્રદેશો વચ્ચે એકતાનો સંવાદ સ્થાપી શકવાની ક્ષમતા ભારતના સાહિત્યને વિશિષ્ટ સોડમ અને મિઠાશ બક્ષે છે. નવમી સદી દરમ્યાન અસર કરતાં બધાં બળો એકત્રિત થઈ એક સબળ અને સશક્ત પ્રવાહમાં પરિણમે છે. તામિલનાડુના મહાકાવ્યનો મહાન કવિ કમ્બન આ સંશ્લેષણને શ્રેષ્ઠતા અર્પે છે. કેટલાક વિદ્વાનો તેને બારમી સદીના ગણાવે છે. તેમના કાર્યને આપણે કેરળ પરંપરાના સંદર્ભમાં જોયું હતું અહી જણાવવું પૂરતું થઈ રહેશે કે આમ તો રામની કથા ઘણી પ્રચલિત હતી, પણ વાલ્મીકિના *રામાયણ*માં કમ્બને કેટલાક મૂળભૂત ફેરફાર કર્યા. રામના પાત્રના નિરૂપણ સિવાય ઘણા પ્રસંગોમાં, ખાસ કરીને વાલી અને સુગ્રીવ જેવાં પાત્રોમાં તેમણે પરિવર્તન આણ્યાં આ કથા કાળાંતરે ભાગવતમેળા જેવી નાટ્યાત્મક પરંપરાઓમાં પલટાઈ ગઈ.

ચોળા રાજાઓના સામ્રાજય દરમ્યાન સાહિત્યિક પ્રક્રિયાઓને ઠીક વેગ મળ્યો. રામ અને શિવની વિપુલ કથાઓ તેમ જ પુરાણ કથાઓ બારમી અને તેરમી સદી દરમ્યાન અસ્તિત્વમાં આવી. આ કાળ પછી પટ્ટિયર જેવા નવા કાવ્ય પ્રકારો અને તેવિપાનિ તેમ જ તન્તકમ જેવા પદ પ્રકારો ઘણા લોકપ્રિય થયા.

ઉપરના કથન પરથી હવે સ્પષ્ટ થઈ ચૂકયું હશે કે પાડોશી પ્રદેશોની જેમ તામિલ સાહિત્યે ઘણી પ્રજાતિઓ અને પ્રકારોને પોષ્યાં. આમાંના કેટલાક સંસ્કૃત સાહિત્ય સાથે સંકળાયેલા હતા. બીજા માત્ર દેશી અને પ્રાદેશિક હતા. લોકસાહિત્ય, લોક કથા તેમ જ દંતકથાઓએ નાટયાત્મક અને કાવ્યાત્મક ભાષાને ઘડવામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવ્યો. શૈવ સિદ્ધાંતનો સૌથી પ્રાચીન ગ્રંથ તિરુવૃન્તિયર લોકગીત શૈલીમાં રચાયો છે. ફરી પાછું સાહિત્ય સંગીત સૂરોમાં નિબદ્ધ થયું. આ પરંપરા પ્રત્યેક પ્રદેશના જનમાન્ય સાહિત્યમાં ખૂબ મજબૂત રીતે જળવાઈ રહી છે. મહાદર્શન સિદ્ધાંતો અને ગૃહ્ય અનુભૂતિઓને સરળ ભાષાના વાઘા પહેરાવ્યા. જાણીતા ઢાળોમાં ઢળાયા જેથી મંદિર–પ્રાંગણમાં વિશાળ જનસમુદાય તેનું શ્રવણ કરી શકે. ચૌદમી સદીના તત્ત્વરયર કવિએ આવાં અનેક લોકગીતો લખ્યાં. પુરાણકથાઓ પણ નાટ્યાત્મક શૈલીમાં રચવામાં આવી અને તેની મંદિરમાં કે મંદિર સમક્ષ રજૂઆત થતી. ઘણી વાર ગંભીર કાવ્ય અને ગહુન તાત્ત્વિક કથાવસ્તુને સમાજ માટે અને લોકોપભોગતાને માંટે રમૂજ વડે થોડી હળવી કરાતી. આમ, આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે ભારતીય સમાજની અંદર વિભિન્ન જૂથોનાં કહેવાતાં પૃથક્કરણમાં આંતરગ્રથિત ગતિશીલતાની કેડીઓ પણ હતી. આના

વાહકોમાં સૌથી પ્રબળ અને પ્રભાવશાળી રંગશાળા હતી. અહીં મહાકાવ્યો અને પુરાણોને લોકપ્રિય અને લોકભોગ્ય બનાવાયાં. નિમ્ન કાવ્યો ગૃહ્યતમ ઉચ્ચ કક્ષાએ લઇ જવાયાં. આ પ્રથા અઢારમી સદી સુધી જળવાઇ. આ કથોપકથન એકધારું અને પારસ્પરિક સંવર્ધક હતું.

તેલુગુ અસરો અથવા વધુ સ્પષ્ટ રીતે કહીએ તો તેલુગુ પ્રજા ફળદ્રુપ તાંજોર પ્રદેશમાં જ્યાં વિવિધ શૈલીઓ અને પ્રજાતીય ઘણી સદીઓથી વિકસી હતી ત્યાં આવીને વસી. ભાગવતમેળાનો પ્રકાર, જોકે બે પ્રદેશોમાં પરસ્પર આદાન-પ્રદાનને કારણે જ જન્મ્યો., જે એક જ પ્રદેશના વિભિન્ન સ્તરે વિકસેલો હતો, તેમ છતાં આની તદ્દન અનુપસ્થિતિ પણ ન હતી.

નાયક અને મરાઠા રાજવીઓએ સંગીતકારોને આશ્રય આપ્યો. આના ફળસ્વરૂપે ભાગવતમેળાની સાથે કીર્તનાઇ પ્રકાર પણ વિકસ્યો. આ કૃતિઓ ઇશ્વરના ગુણકીર્તન સાથે રાજાઓની પ્રશંસાઓ ગાતી. ગુણકીર્તન અને કીર્તિગાનના વારંવાર પુનરાવર્તનને વડુપ્પુ કહેવાતું. પાછળથી તે સંગીતરચનાને નામે ઓળખાયું કીર્તનાઇનો તામિલમાં નાટ્યાત્મકાર્થે ઉપયોગ કરવાનો સફળ પ્રયોગ અરુણાચળ કવિ દ્વારા થયો. તેમણે *રામાયણ*ને તેમની *રામાયણ -કીર્તનાઇ*માં નાટ્યાત્મક શૈલીમાં ઢાળ્યું. તેનો મહદ અંશ ગેય હતો. ત્યાર બાદ કાવ્ય અને સંગીત સંયોજનવાળા પ્રકારમાં પછીના કવિઓએ કાર્ય કર્યું. ઓગણીસમી સદીના કીર્તનાઇના વિકાસ દરમ્યાન એક શુદ્ધ એકાલાપ કાલક્ષેપમમાં તેનો ઉપયોગ થયો. સંગીત આ પ્રમાણે સાહિત્યરચનાનું અવિભાજ્ય અંગ બની ગયું, જે બંને નાટ્યાત્મક પ્રકારમાં વપરાતું.

મૂળ તેલુગુ પ્રકારવાળા આ નવીન, નાટ્યાત્મક અસરવાળા, રજૂઆતના સર્વાંગી સ્વભાવ સમજવા માટે, તામિલ સાહિત્યના ઉપર જણાવેલ મુદ્દાઓ અગત્યના છે. હવે સ્પષ્ટ થયું હશે કે ઘણા પ્રાચીન સમયથી સાહિત્યિક શબ્દ અને સંગીત કયારેય એકબીજાથી પર ન હતાં. મધ્યકાલીન યુગમાંતો ભાવાભિવ્યક્તિ માટે કાવ્યસંગીત પર વધુને વધુ અવલંબન રખાતું થયું. નાટ્યાત્મક રજૂઆતનો તાલ અંતે નૃત્યમાં અભિવ્યક્ત થઇ શકે તેવા કાવ્યની રચના કરવાનો પ્રયત્ન આ પરિસ્થિતિમાં સહજ રીતે થયો. ભારતના ઘણા વિસ્તારોમાં આ પ્રમાણે સંગીતમય સાહિત્ય નાટ્યરંગનો વિકાસ સામાન્ય હતો.

ભાગવતમેળાની આપણી મૂળ કથા પર પાછું ડોકિયું કરીએ. પંદરમી સોળમી સદીના તામિલનાડુના સાહિત્યવારસાનું સંક્ષિપ્ત વર્ણન તપાસીએ. તેમાં (1) સંગમ સાહિત્ય, (2) સંતકવિઓ, (3) સંસ્કૃત સાહિત્ય પર આધારિત રંગભૂમિના નાટ્યાત્મક પ્રકારો, (4) *રામાયણ* અને *મહાભારત*નાં રૂપાંતરો, (5) ગવાતાં લોક કાવ્યો, (6) કીર્તનાઇ પ્રકારોનો પ્રારંભ આ બધાંનો સમાવેશ થાય છે. આ અવસ્થામાં આંધ્ર પ્રદેશમાંથી આ પ્રવાસીઓનું એક જૂથ તાંજોરમાં પ્રવેશ્યું, સોળમી સદીના પ્રારંભકાળમાં ભાગવતમેળા તરીકે ઓળખાતો પ્રકાર કે વધુ સ્પષ્ટ રીતે કહીએ તો સાહિત્ય શૈલી અને નાટ્યાત્મક પદ્ધતિવાળા યક્ષગાનનો વિકાસ થયો. તેમ છતાં આનો વિકાસ તેલુગુના વિકાસથી અલગ પાડી ન શકાય. અલબત્ત, તામિલનાડુનું ભાગવતમેળા આજે પણ તાંજોરમાં તેલુગુ ભાષામાં વિકસી રહ્યું છે. આને કારણે કદાચ તામિળ સાહિત્યના વિદ્વાનોએ તેને તામિલના કલાત્મક ઇતિહાસના એકપક્ષ તરીકે ન ગણવાનું પસંદ કર્યું. તથાપિ સમકાલીન ભાગવતમેળા અને ભરતનાટ્યમ પરસ્પરાવલંબિત છે. છતાં તેલુગુ આ પ્રવાસ પૂર્વે મે તામિલનાડુમાં પ્રચલિત હતા. તેને કે આ પ્રવાસને તેલુગુના એક પ્રદેશમાંથી પડોશી દેશમાં માત્ર ફેલાવા તરીકે કોઇ ન ગણાવી શકે. નાયક રાજાઓ અને પછીથી મરાઠા રાજવીઓના તાંજોર દરબારના આશ્રય હેઠળ જે વિકસ્યું તે તેલુગુના આ પ્રવાસીઓનું તામિલનાડુમાં આગમનનું પરિણામ હતું અને જે માટે આ વર્ષ પછી આંધ્ર પ્રદેશમાં પુનરાગમન કર્યું.

ક્રિયા અને અન્યોન્ય પ્રતિક્રિયાની રસપ્રદ કથા કહેતાં પહેલાં તેલુગુ સાહિત્ય પર એક ઊડતી નજર નાખવી લેખે લાગશે. તેથી બે પ્રદેશોના સાહિત્ય અને નાટ્ય પ્રકારો પરસ્પર અસર કેવી રીતે કરતા અને તેમાંથી એક સાહિત્યિક શૈલી ઉત્પન્ન થઇ તેનો ખ્યાલ આવશે. સાથે આ સાહિત્ય શૈલીની દૃશ્ય રજૂઆત દ્વારા ભાગવતુલુઓના પ્રસારણ માધ્યમ વડે તે મુક્ત પણે કેવી રીતે પ્રસર્યું તેને સહજ રીતે સમજી શકાશે.

તેલુગુનો ઉદ્દગમ આપણે જાણીએ છીએ. શિલાલેખોના પુરાવાઓ પરથી નિર્ધારિત થઇ શકે કે તેલુગુ ઈ.સ. 600 થી 800 દરમ્યાન વિકસેલી દ્રાવિડ ભાષાઓની પ્રશાખા જ હતી.ઈ.સ.800-1000 દરમ્યાનની કાવ્યરચનાઓમાં કન્નડ અને તેલુગુ છંદોનો સ્પષ્ટ ઉપયોગ થયો જણાય છે. કમભાગ્યે, તેના અસલ સ્વરૂપમાં એ સાહિત્ય શૈલીની પુનર્રચના કોઇ કરી શકે એવો ઘણો અલ્પ ભાગ બચવા પામ્યો છે. તેમ છતાં, તેલુગુના આદિકવિ નાન્નય, જેમણે અગિયારમી સદીમાં *મહાભારત*નું રૂપાંતર કર્યું તે પહેલાં સાહેત્યની રચનાઓમાંથી પ્રેરણા મળી શકે તેવા સાહિત્યનો પૂરતો સંગ્રહ હશ્ તેવી ચોક્કસ શકયતા રાખી શકાય. જોકે રાજારાજારાજનરેન્દ્ર (ઈ.સ. 1022-1063)ના આદેશથી મહાભારતનું ભાષાંતર કરવામાં આવ્યું હતું. આ અપૂર્ણ કાર્યને વાંચતાં જણાય છે કે તેનો કર્તા અનેક પુરાણો, ઈતિહાસોનો જાણકાર હતો તેમ જ સંસ્કૃત અને તેલુગુ ભાષા પર પ્રભુત્વ ધરાવતો હતો. તેનું *આદિપર્વ, સભાપર્વ* અને *વનપર્વ*નું આંશિક ભાષાંતર માત્ર શબ્દશઃ નથી. કવિ કથાવસ્તુ તેમ જ શૈલીમાં સ્વતંત્રતા લે છે. કેટલાક પ્રસંગોને બદલે કેટલાક બીજા ઉમેરે છે. તેના કાવ્યમાં જોકે વ્યાસની શૈલીનો ઉત્સાહ જોવા મળે છે તેમ જ એ કવિએ રોચક અને સાર્થક વિચલન કર્યુ છે. આ ઉપરાંત વૈદિક ધર્મના જેવા મુદ્દાઓને; જેને મૂળ રચનામાં મહત્ત્વ નથી અપાયું તેવા ઉપદેશવાદને સમર્થન આપે છે. તેમણે કાવ્યને ગદ્ય અને પદ્યના સંમિશ્રણવાળી ચંપૂશૈલીમાં રચ્યું છે. એમની પદ્યશૈલી નવીન, અભિનવ ઉપરાંત એવી પ્રભાવશાળી છે કે પછીના ઘણાં કવિઓએ તેમનું અનુકરણ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. મહાભારત ઉપરાંત તેલુગુ ભાષામાં બીજા ઘણાં પુરાણો ખાસ કરીને *બ્રહ્માંડ પુરાણ*નો પરિચય કરાવવા માટે નાન્નય ઉત્તરદાયી છે. નાન્નય દ્વારા અપૂર્ણ રહેલું મહાભારત તેરમી સદીના (ઇ.સ. 1220-1300) તિકન્ન દ્વારા પૂર્ણ કરાયું, પણ મધ્યવર્તી કાળમાં અન્ય ઘણા કવિ દ્વારા નવીન કથાવસ્તુ અને આધુનિક શૈલી વડે તેલુગુ ભાષા વધુ સમૃદ્ધ બની. આમાં પિંગળશાસ્ત્ર પર લખનાર કવિઓ અને લેખકો પણ હતા. મલ્લીયરમન તેલુગુનો સૌ પ્રથમ પિંગળશાસ્ત્ર *કવિજ્ઞાનરાયમુ*નો કર્તા હતો. નાન્નેચૈાદે *કુમારસંભવ*નું ભાષાંતર કર્યુ. જોકે સરસ્વતી મહાલ ગ્રંથાલયમાંથી જડેલી હસ્તલિપિ પરથી કેટલાક વિદ્વાનોનું માનવું છે કે કવિ બારમીને બદલે દશમી સદીમાં થઈ ગયો. *કુમારસંભવ*ની શૈલી અને પદયોજના ઉપરથી એવું તારવી શકાય કે તેલુગુ આવા શુદ્ધ ધોરણે પહોચવા પહેલાં ઘણા સમયથી પ્રયોગમાં હશે. આપણે તો માત્ર એ જ માહિતીથી પરિચિત છીએ કે મહાકાવ્યો અને સંસ્કૃત સાહિત્યનાં કાવ્યોએ બારમી સદી સુધીમાં તેલુગુ પ્રાંતમાં પોતાનાં મૂળ નાખ્યાં હતાં. આ *માર્ગી* અને *દેશી* જેવા બે અલગ, સ્પષ્ટ પ્રકારોએ પોતાની અલાયદી વિશિષ્ટતા મેળવી હતી. તેમના ઉત્તેજક વિવાદમાં કવિઓ વ્યસ્ત રહેતા. આપણે જાણીએ છીએ કે *માર્ગી* અને *દેશી* વિષેનો વાદવિવાદ *સંગીત* અને *નાટ્ય* જેવા કલાના અન્ય ક્ષેત્રના ટીકાકારોમાં પણ પ્રવેશ્યો હતો. *સંગીત* રત્નાકરના રચયિતા સારંગદેવે આ વિષય ઉપર વિસ્તારપૂર્વક ચર્ચા કરી છે. બીજા *નાટ્યશાસ્ત્ર*ના ટીકાકારોએ *માર્ગી* અને *દેશી*ના મુદ્દા તરફ સતત ધ્યાન દોર્યું છે. *નાન્નય*નું અપૂર્ણ કાર્ય તિક્કય અને એરન દ્વારા પરિપૂર્ણ થયું. તેઓએ મહાભારતનાં બાકીનાં પર્વોનું ભાષાંતર કર્યું. નાન્નયની જેમ તિક્કને સંસ્કૃત અને તેલુગુનો ઉપયોગ કર્યો, છતાં તે તેલુગુ પ્રત્યે વધુ પક્ષપાત કરે છે. તેના પુરોગામીની જેમ તેમણે પણ શબ્દશઃ ભાષાંતર કરવા કરતાં પુનર્નિર્માણ કર્યું છે. તેથી તેલુગુ સાહિત્યને નવી નાટ્યાત્મક સ્ફૂર્તિ અને મોભો સાંપડયો. એરન કે એરપ્રગદા (ઈ.સ.1300-1380) એ તેના *હરિવંશ* અને

નરસિંહપુરાણ જેવી રચનામાં પ્રબંધ શૈલી પ્રકાર વાપરી તેલુગુ સાહિત્યને વધુ સમૃદ્ધ બનાવ્યું. કહેવાય છે કે રામાયણનું ભાષાંતર પણ તેણે જ કર્યું. જોકે કમનસીબે આજે આ ઉપલબ્ધ નથી. તેમના સમકાલીન કેતને *દશકુમારચરિત* અને *મિતાક્ષર*નું રૂપાંતર કર્યું.

બારમી સદીના શૈવ સંપ્રદાયનું સાહિત્ય સાંપડયું છે. ત્યારના પ્રતિભાશાળી કવિ મલ્લિકાર્જુન પંડિતારાધ્યે *શિવતત્ત્વ સારમ* (ઇ.સ. 1550) રચ્યું. ઉપરાંત તે સમયે *સર્વેશ્વર શતકમ*ના કવિ યથા વેકકુલ અન્નમટય થઇ ગયા. પલકુરિકિ સોમનાથે ઇ.સ. 1200-1240 દરમ્યાન વિપુલ ફાળો નોંધાવ્યો. તેમની અનેક રચનાઓમાં *દેશી દ્વિપદી* છંદમાં રચાયેલ *બાસવ પુરાણ* અને પંડિતારાધ્યચરિત આજે પણ શ્રેષ્ઠ ગણાય છે. મહાભારત અને શિવસાહિત્યને બદલે રામાયણે તેલુગુ લેખકોની કલ્પનાશકિતને ઇ.સ. 1240-1326 દરમ્યાન ખૂબ પ્રભાવિત કરી. કાવ્યના પાઠોનું સંશોધન થવા માંડયું. આ ગાળામાં *રામાયણ*નાં કેટલાંય પાઠ્યાંતરો અને રૂપાંતરો થયાં. તેમાં કેટલાકના મત પ્રમાણે *ગોનબુદ્ધ રેડ્ડી* દ્વારા રચાયેલ *રંગનાથ રામાયણ* અને ભાસ્કર રામાયણ સૈાથી અગત્યનાં છે. જોકે આ રચનાઓની ચોક્કસ તારીખ અને તેના રચયિતા માટે ઘણા મતો પ્રવર્તે છે. છતાં એ સ્પષ્ટ છે કે આ ચોક્કસ તેલુગુ રૂપાંતરો હતાં. તેમાં ઘણા પ્રસંગો સમયની માંગ અને લેખકની બુદ્ધિમત્તા પ્રમાણે બદલાયા, રૂપાંતર પામ્યા, પડતા મુકાયા કે ઉમેરાયા, આ બધાં તેમ છતાં કુમ્બનના *રામાયણથી* ભિન્ન હતાં. એ પણ સુવિદિત છે કે આ બધાં રૂપાંતરો જનસામાન્યને વાંચવા અને ગાવા માટે રચાયાં હતાં. અને ચમ્પૂ પ્રકાર અહીં દક્ષતા અને લવચીકતાથી વાપરવામાં આવ્યો છે. અહીં લક્ષમાં રાખવું જોઇએ કે આ બધાં રૂપાંતરો *પમ્પા રામાયણ*નાં કન્નડ રૂપાંતર પછી લગભગ એક સૈકા બાદ આવ્યાં. આજના ભાગવતમેળામાં વપરાતા *રામાયણ, મહાભારત* અને પુરાણોના પ્રસંગો મૂળ સંસ્કૃત કરતાં તેલુગુ રૂપાંતરોમાંથી લેવાયેલા જણાય છે. અહીં કન્નડ, આંધ્ર પ્રદેશ અને તામિલનાડુ વચ્ચેનું એકબીજાનું આદાન-પ્રદાન સ્પષ્ટ થાય છે.

તેલુગુ સાહિત્યનો ઇતિહાસ તેરમીથી સોળમી સદી દરમ્યાન વિપુલ છે તેમ જ વિવિધતાપૂર્ણ છે. આ સમયમાં *કેતન* (ઇ.સ. 1200થી1250), *મરણ મંચન* (ઇ.સ.1300), *નયનસોમ* અને *મદીકિ સિંગન* (ઇ.સ.1400) જેવા લેખકો થઇ ગયા. તેઓએ તેમનાં ભાષાંતરો, *પ્રબાધ ચંદ્રોદય, કાદંબરી, માર્કંડેય* પુરાણ જેવી સંસ્કૃત સાહિત્યની રચનાઓનાં રૂપાંતરો દ્વારા તેલુગુ સાહિત્યને સરસ યોગદાન આપ્યું. *ભાગવતમેળા* અને કુચિપુડીની લોકપ્રિય કથા ઉતાપરિણયમ, *નયન સોમ*ના ઉત્તર હરિવંશનો એક ભાગ છે. આ અરસામાં પંચતંત્રનો તેલુગુ અનુવાદ થયો. *દેશી છંદ મંજીરી*માં લોકપ્રિય ગાથાઓ રચાઇ. શ્રીનાથે (ઇ.સ. 1400) *પ્રલ્નતિ વીરચરિતમ* આ છંદમાં રચ્યું. તેમણે જ *ક્રીડાભિરામમ* કે *વીથિનાટકમ* પણ રચ્યું. તેમાં વારંગલના સામાજિક જીવનને શબ્દદેહ આપ્યો. આમ સંસ્કૃત સાહિત્યના કથાવસ્તુ અને લોકપ્રિય શૈલી પર સંપૂર્ણ અવલંબન સાથે, પંદરમી સદીમાં ગીત કવિઓ પણ થઇ ગયા. તેમાંના *તલ્લપક અન્નમાચાર્યે* (ઇ.સ. 1408-1503) સંસ્કૃત અને તેલુગુમાં નહિં નહિં તોય ત્રીસ હજાર શ્લોકો લખ્યા. *અન્નામાચાર્ય* કવિ તેમ જ સંગીતજ્ઞ પણ હતા. આજે ગીતને સૂરમાં ઢાળવાની પ્રથા તેમના નામે ઓળખાય છે. તેમણે *સંકીર્તન લક્ષણમ* રચ્યું, જેમાં વ્યક્તિગત ભક્તિગીતો અમુક રાગમાં ઢાળવામાં આવ્યાં. અંતમાં બમ્મેરસ પોતન ઇ.સ.પંદરમી સદીનું *ભાગવતમ* હતું.

ઉપરના કથન પરથી હવે સ્પષ્ટ થયું હશે કે તેલુગુ લેખકો કેવળ સંસ્કૃત સાહિત્યમાંથી પ્રેરણા મેળવતાં નહોતા, પણ તેમણે સાહિત્યના અનેક પ્રકારો અને શૈલીનો પણ પ્રયોગ કર્યો. તેનો સીધો ગદ્ય સંસ્કૃત છંદોમાંથી માંડી તેલુગુ *દેશી* છંદ પ્રકારો અને કવિતાઓની રચના અને ગાવામાં ઉપયોગ કર્યો.

સોળમી સદી દરમ્યાન *ગીત ગોવિંદ*ની સીધી કે આડકતરી અસરને લીધે પ્રંબધ પ્રચલિત થવા માંડયું. કેટલાક વિવેચકોના મતોથી વિપરીત, કાવ્ય અને સંગીતના સાયુજયથી સાહિત્યની અધોગતિ આરંભાઈ એવું માનવું ન જોઈએ. કાવ્યનું શ્રવણ કરવાની એટલે કે ગાઈ અને નૃત્ય કરવાની પ્રથાઓ અને લખાયેલાં કાવ્યો (અર્થાત , પાઠન થતાં અને અન્ય દૃશ્ય કાવ્યો)ની પ્રથાઓના તમામ ભારતીય સાહિત્યમાં બે સમાંતર પ્રવાહો હતા. કોઈક સમયે એક પરંપરા બીજીથી વધુ લોકપ્રિય બની. મધ્યયુગના ઉત્તરકાળમાં પ્રાચીન પ્રથાને ગેય શબ્દોની નવી શકિત વડે સજીવ કરાઈ. એ તો છે કે પ્રબંધ ભારતના બીજા ભાગોમાં (પૂર્વના પ્રાંતોમાં વિશેષ કરીને) પ્રચલિત હતું. કૃષ્ણદેવરાયના સમયમાં સોળમી સદીમાં તે આંધ્ર પ્રદેશનો આદર્શ પ્રકાર બન્યો. કૃષ્ણદેવરાય અને તેમના સમકાલીન લેખકો 'અષ્ટ દિગ્ગજ' બધાંએ પ્રબંધ શૈલીમાં વિપુલ સર્જન કર્યુ. ઘણી કથાવસ્તુઓ પુરાણમાંથી લેવાતી અને અન્ય અભિનવ પણ હતી. પ્રત્યેકની વિશિષ્ટતા એ છે કે વર્ણનાત્મક કથાને લયબદ્ધ કાવ્યમાં ઢાળવામાં આવેલ છે. આમાં નાન્દી નિમ્માનનું *પારિજાતાપહરણમ* મહત્ત્વનું છે. તેમાં કવિએ સત્યભામાનું પાત્ર સજર્યું. સદીઓથી તે આંધ્રના ભામકલાપમની સામ્રાજ્ઞી રહી છે. લોકપ્રિય *વેમનશતકમના* કર્તા *વેમન* હતા. તેઓ વિશાળ શ્રોતાજનો સમક્ષ તેમનાં કાવ્યોનું પઠન કરતા.

આ 500 વર્ષના વિશાળ પરિદૃશ્યના સંદર્ભમાં તેલુગુ સાહિત્યના યક્ષગાન પ્રકારની અગિયારમી સદીમાં શરૂઆત થઈ. પછી સોળ-સત્તરમી સદીમાં તેનો સંપૂર્ણ વિકાસ આપણે જોવાનો છે. ગાથાપ્રકારો, ચમ્પૂ, શતક અને દેશી છંદો, ખાસ કરીને દ્વિપદી ઉપરાંત સંગતિ પદ્ધતિઓની આશ્ચર્યજનક વૃદ્ધિ, શાસ્ત્રાત્મક સૈદ્ધાંતિક કાર્યોએ મળીને અમુક નાટ્યાત્મક શૈલીને યક્ષગાન કહેવાયું (આજે ભાગવતમેળા કે ભામકલાપમ વગેરે નામે ઓળખાય છે.) ગદ્ય, કાવ્ય પઠન, ગેય પદ્યો, ચેષ્ટાકૃત અભિવ્યકિત, *ઈતિહાસ*, પુરાણો અને ભક્તિગીતો રજૂ થતાં આ બધા લોકો દ્વારા અપનાવાયાં હતાં. રઘુનાથ નાયક અને તેના પુત્ર વિજય રાઘવ નાયક (ઈ.સ. 1633-1673)ના આશ્રય હેઠળ દક્ષિણાત્ય તેલુગુ સાહિત્યની નવી શાખા વિકસી, ત્યાર બાદ પ્રબંધો, *દ્વિપદી*, કાવ્યો અને અંતમાં યક્ષગાન એમ ત્રણ લોકપ્રિય શૈલીઓ તાંજોર દરબારમાં વિકાસ પામી.

કોનેતિ અને *દીક્ષિતચન્દ્ર* યક્ષગાનના પ્રમુખ લેખકો છે. તેમણે (નૃત્ય કરી શકાય તેવા લયબદ્ધ ગદ્ય અંશો, વાર્તાલાપો, શ્લોકો કરી શકાય તેવાં ગીતો) *વિજય રાઘવ કલ્યાણમ* નામનો સુંદર નાટયાત્મક નમૂનો રચ્યો. *પશુપુલેતિ રંગજામ્મા નામની* લેખિકાએ બે *પ્રબંધ મન્નરુદાસ વિલાસમ* અને *ઉષા પરિણયમ* રચ્યાં. આમાંના પહેલા પ્રબંધ *મન્નરુદાસ વિલાસમ*માં યક્ષગાનની ગીત નાટકની રીત અપનાવાઈ છે. તેમાં આઠ જુદી જુદી ભાષાઓ વપરાઈ છે. *ઉષાપરિણયમ*ની જોકે હસ્તપ્રત સંપૂર્ણ છે. તે જ કથાવસ્તુ પર આધારિત બીજા ભાગવતમેળા નાટકોનો આધાર રહે છે. આની પહેલાં *સુગ્રીવ વિજયમ*ના કવિ *કણ્ડુકુરુદ્ર* કવિ (ઈ.સ. 1568 માં) થઈ ગયા. તે જ અરસામાં રાજા રઘુનાથ નાયકે *ગજેન્દ્ર મોક્ષમ, રુકમિણી* કૃષ્ણ વિવાહમ અને *જાનકી પરિણયમ* રચ્યાં. તેમના પૌત્ર વિજય રાઘવ નાયકે પણ યક્ષગાન પદ્ધતિમાં *રઘુનાથાભ્યામ* રચ્યું. ઘણા તત્કાલીન અને અનુગામી કવિઓ અને લેખકો યક્ષગાનના રચયિતા હતા. તેમણે આંધ્ર યક્ષગાનના કાર્યક્રમમાં નોંધપાત્ર યોગદાન આપ્યું છે. આ નાટકોમાં *ગોવર્ધનધારણમ,રુકમિણી કલ્યાણમ, સત્યભામા વિવાહમ, રાધામાધવમ, ઉષાપરિણયમ, કંસવિજયમ* વગેરે નોંધપાત્ર છે.

આ બધાંમાં ઉચ્ચ કક્ષાનું નાટ્ય કૌશલ્ય અને વિશેષતા માણી શકાય છે. ઉપરાંત વિવિધ માધ્યમો અલબત્ત, રંગભૂમિને લક્ષમાં રાખીને ખૂબ દક્ષતાથી વપરાયાં છે. આને લીધે તેલુગુ લેખકો સંસ્કૃત નાટકકારો ખરા વંશજો છે. તેઓની સર્જનાત્મક શકિત સાહિત્યિક સર્જનમાં મર્યાદિત ન રહેતાં નાટ્યરંગ માટે પણ સર્જનાત્મક નાટકો રચવામાં વિસ્તારાઈ છે.

તાંજોરના ઇંણેજીના પુત્ર સહજ અથવા સહમહારાજ શ્રેષ્ઠ સંગીતજ્ઞ ન હતા. પણ તેમની *ગંગા-પાર્વતી, કૃષ્ણવિલાસમ, જલક્રીડા* ઈત્યાદિ નાટકોની રચનાઓ 18મી અને 19મી સદીઓ સુધી ચાલુ રહી. આંધ્ર પ્રદેશમાં આ પ્રવાસીઓ માટે તામિલનાડુએ ફળદ્રુપ અને યોગ્ય ભૂમિ સર્જી. તેઓએ ગેય અને નૃત્ય થઇ શકે તેવા યક્ષગાનવાં ઘણાં ખરાં નાટકો રચ્યાં.

બાહ્ય અને આંતરપુરાવાથી સ્પષ્ટ થાય છે કે તેલુગુ સાહિત્યમાં મુખ્યત્વે *પ્રબંધ* અને *યક્ષગાન* પ્રકારો આંધ્ર પ્રદેશમાંથી તાંજોર અને કર્ણાટકમાં સોળમી, સત્તરમી અને અઢારમી સદીઓ દરમ્યાન એક સાહિત્યિક શૈલી અને નાટ્યાત્મક કાવ્ય તરીકે વિકસ્યા. આંધ્ર પ્રદેશમાંથી તીર્થનારાયણ યોગી તાંજોરમાં આવ્યા અને બદલામાં યક્ષગાન પાછું આંધ્રમાં ગયું. ત્યાં ખાસ કરીને કુચિપુડી બ્રાહ્મણો દ્વારા જળવાયું. આજે પણ તેઓ જ તેની પર આધિપત્ય ધરાવે છે.

આમ આપણી સમક્ષ અઢારમી અને ઓગણીસમી સદીના સમાંતર વિકાસના પ્રવાહો છે. એક તો તાંજોર અને કર્ણાટકના તેલુગુ સાહિત્યને સ્પર્શતો અને બીજો આંધ્ર પ્રદેશમાં નાટકો દ્વારા રજૂ થતો . આ બન્ને સમકાલીન હતા.

આજે *કૃષ્ણલીલા તરંગિની*ના કર્તા તીર્થનારાયણ યોગીને યક્ષગાન પ્રજાતિથી અલગ એવા ભાગવતમેળા, ભામકલાપમ અને કુચિપુડીના નાટ્યાત્મક પ્રકારોના પ્રણેતા માનવામાં આવે છે. તેઓ તેમના પૂર્વજ *અન્નામાચાર્ય*ની જેમ દૃઢપણે માનતા હતા કે નાટ્ય પ્રકારો *સાધના*ના વાહક હતા. સંગીત, નૃત્ય અને અભિનયના સુમેળથી જયારે સંપ્રેષિત થાય ત્યારે જ સાહિત્યિક શબ્દ પરિશુદ્ધ બને છે. તેમના વડે શરૂ કરાયેલી આ પરંપરાઓ તાંજોરના તેમના અનુયાયીઓએ આગળ વિકસાવી, ત્યારે સિદ્ધેન્દ્ર યોગી આંધ્રમાં પાછા ફર્યા.

તીર્થનારાયણ યોગીના અનુયાયીઓમાં વેંકટરામન શાયપર સૈાથી પ્રમુખ હતા. તેમણે બાર નાટકો રચ્યાં. તે આજે ભાગવતમેળા કાર્યક્રમના હાર્દ ગણાય છે. તેમાં *પ્રહલાદ, માર્કંડેય, ઉષા, રુકમાંગદા, હરિશ્ચંદ્ર, ગોલ્લભામા, સીતા કલ્યાણમ, રુકમિણી -કલ્યાણમ, ધ્રુવ, કંસ વધ, સાવિત્રી વૈભવમ* અને *બાણાસુર વધમ*નો સમાવેશ થાય છે. પહેલાંના યક્ષગાનની જેમ આજે આ નાટકો તાંજોર ખાસ કરીને મેલત્તુર, સૂલમંગલમ, ઊથુકદ, સલિદમંગલમ, નેલ્લુર અને થેપ્પેરુમ, નલ્લુર જેવાં ગામોમાં ભજવાય છે. પહેલાંના યક્ષગાનની જેમ આજે પણ યક્ષગાનનું કથાવસ્તુ અને પુરાણકથાઓ જ ભજવાય છે.

મેલત્તુરમાં ભરતમ નારાયણસ્વામી અને બાલુ ભાગવતારે આ પરંપરાનો વિકાસ આગળ ધપાવ્યો. કૃષ્ણ આયયર અને ડો. પી રાઘવન જેવા વિદ્વાન અને પંડિતોએ ત્રીસી અને ચાલીસીમાં ક્ષીણ થતી આ શૈલીને પ્રોત્સાહન આપી પાંડિત્યપૂર્ણ માર્ગદર્શન આપ્યું. આજે તેને નવી જ સ્વીકૃતિ સાંપડી છે.

તીર્થનારાયણ યોગીએ મેલાત્તુર છોડયું પછી આંધ્ર પ્રદેશમાં આ પરંપરા સમૂળગી વીસરાઈ ગઈ ન હતી. પહેલાંની સાહિત્ય, સંગીત અને નૃત્યની સમૃદ્ધ પ્રણાલીઓ ઉન્નતિ પામતી હતી. સોમેશ્વરનું *અભિલાષિતાર્થ ચિન્તામણિ, જયપ્પાનાયકની નૃત્તરત્નાવલી, કુમારગિરિ રેડ્ડીનું વસંતરાજયમુ* અને *પેદકોમતિની સંગીત ચિંતામણિ* જેવા ગ્રંથો ઉપરાંત ઘણી સંગીત અને નૃત્ય શૈલીઓ બ્રાહ્મણ નાટ્યાચાર્યોના ઉત્કૃષ્ટ માર્ગદર્શન હેઠળ પ્રચલિત હતી. તેનો પુરાવો પૂરો પાડે છે પલ્કુરિકિ સોમનાથ. તેમના *પંડિતારાધ્ય ચરિત*માં આંધ્ર પ્રદેશમાં સંગીત અને નૃત્યની શૈલીઓ પ્રચલિત હતી તેનું વિશદ વર્ણન કરે છે. બીજી હસ્તલિપિ અને વાસ્તુકલાનાં ઉદાહરણો *બલિપીઠ*, મંદિરના નન્દીની પાછળ રખાયેલ પથ્થરની શિલા પર *દેવદાસી આરાધનાનૃત્ય* કરતી તેવો ઉલ્લેખ છે. *નૃત્તરત્નાવલી* આ કેટલાંક નૃત્યોનું વર્ણન કરે છે.

આ પરથી જણાશે કે કુચિપુડિ તરીકે ઓળખાતો પ્રકાર મધ્ય યુગના સાહિત્યના *દેશી* પ્રકાર અને મંદિરની વિધિઓ સાથે સંકળાયેલ શુદ્ધ પ્રકારોનો ઉપયોગ કરતો. આના પુરાવાઓ સાહિત્ય, હસ્તલિપિ અને પુરાતત્ત્વીય અવશેષો વિપુલ પ્રમાણમાં મોજૂદ છે. જ્યારે દેવદાસી મંદિરમાં નૃત્ય કરતી અને તેની ભંગિમાઓ મંદિરની ભીંતો પર કંડારાઈ હતી તે સમયે કુચિપુડી બ્રાહ્મણ છોકરાઓ દ્વારા પોતાનું નાનું જૂથ બનાવી ગામડાંના ઝાંપા પર કે ભાગોળમાં ભજવાતાં. તેમનો કાર્યક્રમ તે વખતના ધાર્મિક સંપ્રદાયો અને સામાજિક રીતરિવાજો દ્વારા નક્કી થતો. આમ પ્રારંભમાં કથાઓ *શિવપુરાણ* અને ત્યાર બાદ *વૈષ્ણવ* સંપ્રદાયની પ્રચંડ અસરને લીધે *ભાગવત પુરાણ*ની લોકપ્રિય કથાઓને મહત્ત્વ આપવામાં આવ્યું. કુચિપુડી ભજવતા કલાકારો ભાગવાતાલુઓ કહેવાયા. તેમાંના કેટલાક કલાકારો મેલત્તુરમાં આવી વસ્યા. સિદ્ધેન્દ્ર યોગી તેમના ગુરુતીર્થનારાયણ યોગી પાસે કુચિપુડી શીખીને મેલત્તુરથી પાછા ફર્યા. એમ કહેવાય છે કે તેમણે તેમના અંધ ગુરુના શરીર પર શ્રીકૃષ્ણ ભગવાનને નૃત્ય કરતા જોયા. લોકવાયકા પ્રમાણે તીર્થનારાયણ યોગીને ભગવાને સ્વયં આવી આદેશ કર્યો કે તેઓ જો મોક્ષ ઈચ્છતા હોય તો *પારિજાતાપહરણમ*ની કથા રચવી. આમ દૈવી આદેશાનુસાર તીર્થનારાયણે તે નાટક રચ્યું અને તેના નટોની શોધમાં પછી નીકળ્યા. તે કુચિપુડી ગામની પાસેથી જ નટો મળી રહ્યા. છોકરાઓને કુચિપુડિની ઉત્કૃષ્ટ કૃતિ *ભામકલાપમ* શીખવ્યું. સિદ્ધેન્દ્ર યોગીની પરિકલ્પનાની આ વાર્તા યક્ષગાન સાહિત્યના વિકાસના સંદર્ભમાં જ જોવાની નથી, પણ જ્યારે આંધ્ર પ્રદેશમાં સંતકવિઓની ખૂબ અગત્યની પ્રવૃત્તિ પ્રચલિત હતી તે સમયે કેટલાક ભાગવાતાલુઓ મેલત્તુરમાં આવ્યા તે પણ લક્ષમાં રાખવું જરૂરી છે. ભાગવાતાલુઓમાં સૈાથી મોખરે આવતા ક્ષેત્રજ્ઞ કુચિપુડિ ગામથી બે જ માઈલ દૂર આવેલ મુવ્વ ગામના હતા. તેઓ તાંજોર ગયા ત્યાં. *સાત્ત્વિકાભિનય*માં મુવ્વ ગોપાલે પદો નૃત્ય સાથે રજૂ કર્યા. બેશક, સિદ્ધેન્દ્ર યોગી તેમની આ કલા પ્રતિભાની શોધમાં કુચિપુડી ગામમાં આવ્યા. તે સમયે વૈષ્ણવ સંપ્રદાયની વ્યાપ્તિ ચરમ સીમાએ પહોંચી હતી. દેશના બીજા ભાગોમાં રામદાસ, તુકારામ, મીરાં અને ચૈતન્યનાં ભજનો ઘેર ઘેર ગુંજતાં હતાં. *પારિજાતાહપરણમ* પ્રચંડ ભક્તિ જુવાળની એક વધુ ઉત્કૃષ્ટ અભિવ્યક્તિ હતી. તેમ છતાં કથાવસ્તુ અને શૈલીમાં સિદ્ધેન્દ્ર યોગી તેમના સમકાલીન અને પ્રાચીન સાહિત્ય યક્ષગાનની પદ્ધતિને જ અનુસરતા હતા. નાટકની સિદ્ધિ એટલી હતી કે તેમણે કુચિપુડિના બ્રાહ્મણ કુટુંબો પાસે વચન લેવડાવ્યું કે પ્રત્યેક કુટુંબમાંથી ઓછામાં ઓછી એક વ્યક્તિએ તેના જીવન પર્યંત એક વાર તો સત્યભામાનું પાત્ર અવશ્ય ભજવવું. જે બ્રાહ્મણો આ કલામાં જીવન સમર્પણ કરી દે તેમના માટે તેઓએ ગોલકોંણ્ડાના નવાબ પાસેથી કુચિપુડી ગામ અગ્રહામ તરીકે ઈ.સ. 1675 માં તામ્રપત્ર પર લખાવી લીધું.

આજે સિદ્ધેન્દ્ર યોગીના અનુયાયીઓ દ્વારા રચાયેલ આશરે તેર નાટકો કુચિપુડીના કાર્યક્રમમાં છે. તેમાંનાં કેટલાંકનું કથાવસ્તુ મેલત્તુરના ભાગવતમેળાના કથાવસ્તુને મળતું આવે છે, તો કેટલીક કથાઓ જુદી પણ છે. બન્ને, તેમ છતાં પૂર્વ વર્ણવેલ યક્ષગાન નાટકો પર ઘણો આધાર રાખે છે.

આમ, આપણને જણાશે કે રાજદરબારનું સાહિત્યિક નાટક ભકતો અને યોગીઓ પાસે આવ્યું. તેમણે પરંપરાને મૈાખિક બનાવી. બન્ને પ્રણાલીઓએ, તેમ છતાં રાજદરબાર અને ભકતો વચ્ચે ગાઢ સંબંધ જાળવી રાખ્યો. હવે કથાવસ્તુ લેખિત હસ્તપ્રતો કે ગ્રંથો સિવાય એક વંશથી બીજા વંશ સુધી આનુવંશિક રીતે માત્ર મૈાખિક પરંપરાઓ રૂપે જળવાઈ. કુચિપુડી અને મેલાત્તુરનાં બ્રાહ્મણ કુટુંબોએ આ પ્રથા જાળવી, જોકે છેલ્લાં ત્રીસ વર્ષમાં ઘણાં પરિવર્તનો થયાં છે. આ ઉપરાંત બીજી જ્ઞાતિઓના છોકરાઓ પણ આજે આ કલામાં કેળવાય છે. આમાંનાં કેટલાંક બ્રાહ્મણ કુટુંબોમાંથી, એક કુચિપુડીથી કુર્નુલ તાલુકાના કોતકોન્ડા ગામમાં આવી વસેલા ચાલ્લ ભાગવતમના નેતૃત્વ હેઠળ હતું. સિત્તેર વર્ષની જૈફ વયે પણ તેઓ *સત્યભામા*નું પાત્ર ભજવતા. બીજા

ગુરુઓમાંના *ચિન્તામણિ કૃષ્ણમૂર્તિ* એક છે. તેમના પટ્ટશિષ્ય વેદાન્તમ સત્યનારાયણે આ કથાને દેશના ઘણા ભાગોમાં રજૂ કરી છે. તેમણે નૃત્ય -નાટ્યમાંથી શુદ્ધ નૃત્ત અંશોને પસંદ કરી, એકત્રિત કરી કુચિપુડી નામની જ નૃત્ય શૈલી, પણ કુચિપુડી નૃત્ય-નાટ્યથી તદ્દન અલગ એક શૈલી રચી. પ્રહલાદ શર્માએ પણ આવો જ સુધારો કર્યો છે.

આંધ્ર અને તામિલનાડુના આ સમાંતર વિકાસની ચર્ચા કરતી વખતે ભારતનાટ્યમ નૃત્ય શૈલીનો ઉદ્દગમ અને વિકાસ પણ લક્ષમાં રાખવો જોઈએ. આ જ ભરતનાટ્યમ મૈસૂર અને આંધ્રમાં દાસીઆટ્ટમ, સાદિર નૃત્ય અને દેવદાસી નૃત્ય પ્રકાર તરીકે પ્રચલિત હતું. આ પ્રકાર ધીરે ધીરે ભરતનાટયમમાં પરિણમ્યો. હવે સ્પષ્ટ થયું હશે કે આંધ્ર અને તામિલનાડુમાં બે પ્રકારની શૈલીઓ રજૂ થતી, એક તો મંદિરમાં સ્ત્રી વડે વ્યકિતગત કે જૂથમાં થતું નૃત્ય. બીજો પ્રકાર તે મંદિરના પ્રાંગણમાં કે ગામની ભાગોળે માત્ર પુરુષો દ્વારા જ ભજવાતો પ્રકાર. ઓરિસ્સાનાં મંદિરોમાં નૃત્ય કરતા માહિરિનો અને આખરાઓના ગોટિપુઆની વાત કરીશું ત્યારે આવાં વધુ ઉદાહરણો તપાસીશું.

આ બે શૈલીઓ સાથે ત્રીજો પ્રકાર ઉમેરવો પડશે. આ પ્રકાર આમ તો ઘણો મોડો વિકસ્યો લાગે છે. છતાં તેને અગાઉના બે પ્રકારો વચ્ચે ઘણો મેળ હતો. આવું જ કુરવંજી નાટકો, વીથિનાટકમ અને તિરુકુથ્થુ જેવા નાટ્ય પ્રકારોમાં પણ થયું. તેમાં પણ છેલ્લા બે પ્રકારો કહેવાતા નિમ્ન અને પછાત વર્ગોમાં ફેલાયા છતાં કથાવસ્તુ અને શૈલી પહેલા બે પ્રકારો સાથે ઘણું સામ્ય ધરાવતી હતી. ઓરિસ્સા અને બંગાળના જાત્રા પ્રકારને તેમ જ પૂર્વ ભારતના પ્રકારોને પણ આના સંદર્ભમાં સમાંતર મૂલવી શકાય. ભવાઈ મંદિરના પ્રાંગણ અને વીથિ પ્રકારોની વચ્ચે આવે છે.

સૌ પ્રથમ ઉદ્દઘોષમાં જણાવ્યું હતું તેમ આ બધા પ્રકારોને તેમના સમકાલીન અને પ્રચલિત કંઈક કેટલાય જનજાતીય સંગીત અને નૃત્ય પ્રકારોથી અલગ મૂલવવાના છે. આ જનજાતીય પ્રકારો તે જ પ્રદેશના હતા. તેમની સાથે સંકળાયેલ હતા. વીથિ પ્રકારનું *વીથિનાટકમ* કથાવસ્તુ વિષયવસ્તુ અને શૈલીના સંદર્ભમાં એક વિશિષ્ટ ઉદાહરણ છે. બ્રાહ્મણી પરંપરાઓ પછી સામાજિક કે જનજાતીય જૂથો તરીકે ઓળખાયાં. આ પ્રકાર *હવે યેનદિ* જનજાતિમાં જ મર્યાદિત રહ્યો છે. તેની કથાઓ જોકે વૈજ્ઞાનિક છે. તેનાં પાત્રો ભાગવતનાં છે. અગાઉ જણાવ્યું હતું તેમ સંસ્કૃત સાહિત્યની પૂર્વવિધિઓ અને કેટલાક નાટય નીતિનિયમોના બંધારણ સાથે સામ્ય છે.

અત્યારે તો આ પ્રકારોના વિકાસ ઉપર સ્પષ્ટ પ્રકાશ પાડતા તામિલ અને તેલુગુ સાહિત્ય દ્વારા પ્રેરિત આંતરિક પુરાવાઓને ઝીણવટપૂર્વક તપાસવાનો અવકાશ નથી. પ્રદેશો, કલાત્મક અભિવ્યક્તિ, પ્રથા ઉપરાંત શૈલીઓ દરમ્યાનના પારસ્પરિક સંબંધો વિશે આપણા મતને ટેકો આપતા શિલ્પ અને હસ્તલિખિત પુરાવાઓને પણ આપણે અહીં ટાંકી નહી શકીએ. જો કે આ અટપટી વિકાસરૂપરેખા આ વિશ્લેષણથી સારી એવી સ્પષ્ટ થઈ હશે. આ વિકાસને પણ ભિન્ન ન ગણતાં સંપૂર્ણતામાં જોવાનો છે. તે ઉપરાંત, સંસ્કૃત અને પ્રાદેશિક સાહિત્યના વિશાળ પ્રવાહ વચ્ચે, અન્યોન્ય ક્રિયા, *માર્ગી* અને *દેશી* સાહિત્ય પ્રકારો, સંગીત પદ્ધતિઓ અને નાટય શૈલીઓ, સૈદ્ધાંતિક ગ્રંથો અને સર્જનાત્મક કાર્યો વચ્ચે અને અંતમાં સાહિત્યિક અને મૌખિક પ્રણાલિઓને પણ જયારે આપણે આ શૈલીઓને તપાસીએ ત્યારે લક્ષમાં રાખવાની જરૂર છે. આ જ પ્રકારો એક કાળમાં કાટ ખાધેલા લોકનાટક પ્રકારો તરીકે હીણા ગણવામાં આવતા, પણ આજે અગ્રેસર ગણાતાં નાટકો માટે કાચી સામગ્રી પૂરી પાડે છે. તેઓ ભારતીય સાંસ્કૃતિક પ્રથા નમનીય તેમ જ ટકી રહેવાની જિજીવિષા અને શકિત ધરાવે છે અને તેઓ અમુક કાળાતીત, અપરિવર્તનશીલ અને ચિરંજીવી જેવા સર્વસાધારણ મૂળભૂત સિદ્ધાંતોને આવરી લે છે.

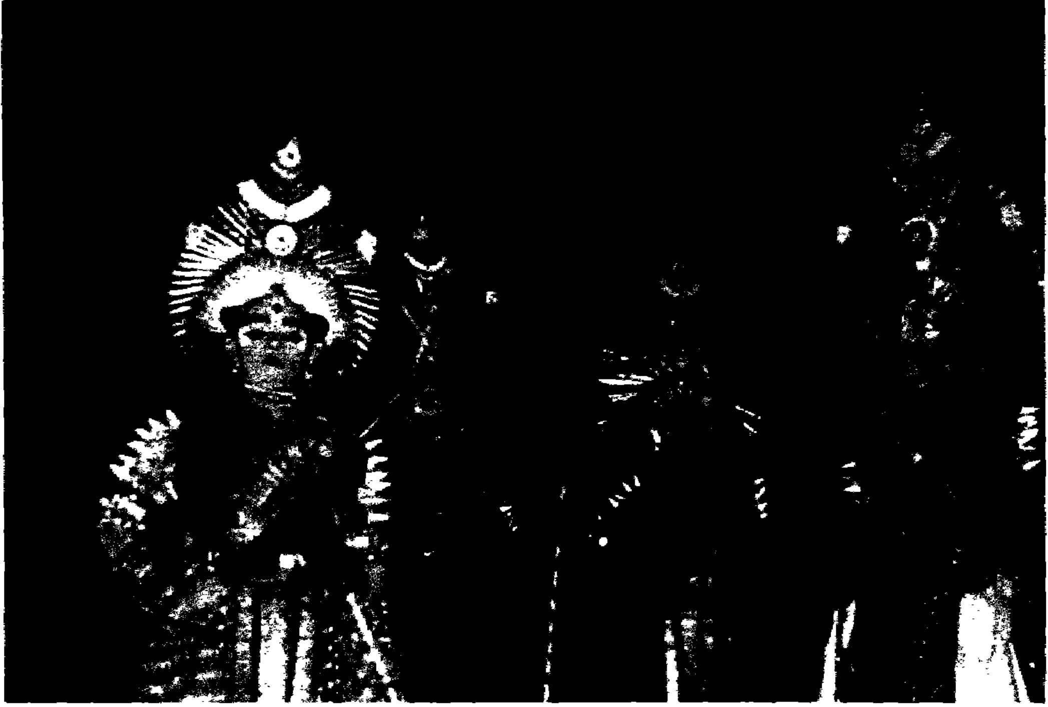
આ પશ્ચાદ્દભૂ અને સાહિત્યિક યક્ષગાન તેમ જ ભાગવતમેળાના ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્ય ઉપરાંત પરસ્પરાવલંબીત પ્રદેશો અને અભિવ્યક્તિના પરિપ્રેક્ષ્યમાં આપણે નાટ્યાત્મક દશ્યો નિહાળીએ.



1. કૃતિપક્રમમાં હનુમાન



2. સેરાઇકલા છઉમાં એક શિકારી



3. યક્ષગાનનાં મહાન પાત્રો



4. પુરુલિયા છઉમાં રામ



5. પુરુલિયા છઉમાં કિરાત

ભાગવતમેળા

તામિલનાડુનાં લીલાંછમ ડાંગરનાં ખેતરો અને હિલોળા ખાતી ઊંચી નાળિયેરીઓમાં થઈને મેલાત્તુર જવાય. પાસે જ કાવેરી વહે છે. આ ગામ મૂળ તો બ્રાહ્મણ કુટુંબોના પોષણાર્થે અચ્યુથાપ્પા નાઈકે દાનમાં આપ્યું હતું. વરદરાજ મંદિર સામાજિક અને ધાર્મિક પ્રવૃત્તિઓનું કેન્દ્ર છે. નરસિંહ જયંતી મે અને જૂન મહિનામાં ઊજવાય છે અને આ જ અરસામાં *ભાગવતમેળા નાટકમ* પણ ભજવાય છે.

ઘાસના છાપરાવાળું પ્રેક્ષકગૃહ મંદિર સમક્ષ બાંધવામાં આવે છે.

પંડાલ સોથી એકસો વીસ ફૂટ લાંબું અને અઢારથી વીસ ફૂટ પહોળો હોય છે. મંદિરની સામેના કક્ષમાં દેવની મૂર્તિને પધરાવવામાં આવે છે અને સાંકેતિક રીતે ઈશ્વરની સમક્ષ સમર્પિત કરવામાં આવે છે. કુટિયટ્ટમ, કથાકલિ અને યક્ષગાનની જેમ પ્રયોગ રાતના નવ સાડા નવે જ શરૂ થાય અને બીજા દિવસની વહેલી સવાર સુધી ચાલે.

નેપથ્ય કક્ષ પણ બાજુમાં જ એક નાની ઘાસની ઓરડીનો બનેલો હોય છે અને અહીં સરળ વિધિયાત્મક પૂર્વવિધિઓ આયોજાય છે. કુટિયટ્ટમ કે યક્ષગાનથી વિપરીત, ભાગવતમેળાની શરૂઆત *કોણાંગી* કે *વિદૂષકથી* થાય છે, સંગીત-વાદ્ય સિવાય જ કોણાંગી થોડી વાર નૃત્ય કરી, ગદ્યમાં પ્રેક્ષકો સાથે થોડો સંવાદ કરી જતો રહે છે. ત્યાર બાદ સંગીતકારો જૂથમાં આવી *તોડયમંગલમ* ગાય છે. આ સ્તુત્યાત્મક *તોડયમંગલમ* ગાવાની પ્રથા કક્ષાકલિ અને ભાગવત મેળામાં સરખી જ છે. ભાગવતમેળાનું *તોડયમંગલમ* જોકે કેવળ સંગીત રચના છે. તેમાં નૃત્ય નથી થતું. વળી તેમાં કાવ્યના ખંડો અથવા "સભા" હોય છે તેમ જ શુષ્ક અક્ષરો કે "શોલ્લકટ્ટુઓ" પણ હોય છે. આ પછી એક નાનો છોકરો ગણપતિનું મ્હોરું પહેરી રંગભૂમિમાં પ્રવેશે છે. તે પણ થોડી વાર ગણેશ સ્તુતિના શ્લોક પર નૃત્ય કરી દેવના આશીર્વાદ વાંછે છે. આ પૂર્વવિધિ આપણે કર્ણાટક યક્ષગાનમાં પણ જોઇ છે, છતાં તેમાં ઘણો તફાવત છે. યક્ષગાનમાં મોટે ભાગે તે નેપથ્યમાં કે પડદાની પાછળ ભજવાય છે, તે પ્રેક્ષકો સમક્ષ કદી ન ભજવાય.

આ થઈ જાય પછી મુખ્ય પાત્રોના પ્રવેશની શરૂઆત થાય છે. આને પાત્ર-પ્રવેશ કહેવાય છે. કર્ણાટક યક્ષગાનનું આઙોલગ ભાગવતમેળાના પાત્ર-પ્રવેશને મળતું આવે છે. ભાગવતમેળાનાં પાત્રો પણ બે માણસો વડે પકડાયેલા પડદા પાછળ પ્રવેશે છે. કુટ્ટિયટમ, કથાકલિ અને યક્ષગાનની જેમ આ તબક્કે અહીં પણ શુદ્ધ નૃત્ત થાય છે. સ્થાનકો, અમુક ગતિ અને અમુક નૃત્યાકૃતિઓ તેની લાક્ષણિકતા દર્શાવે છે. આ વિભાગ નટ-નર્તકને પોતાનામાં રહેલી નર્તકની પ્રતિભા દર્શાવવા મોકો આપે છે, કારણે કે નાટક દરમ્યાન છૂટથી તે નૃત્ય ન પણ કરી શકે. *ગણેશવંદના* અને અવ્યકત ગતિક્રિયાઓ વડે પાત્રની ઓળખ આપવાની પ્રથા ભારતભરમાં, મુખ્યત્વે ઉત્તર, પશ્ચિમ અને પૂર્વમાં બધે જ એકસરખી છે. તેલુગુ યક્ષગાનની ઘણી રચનાઓ *ગણેશવંદના*નો ઉલ્લેખ નથી કરતી શકય છે કે એ તાંજોરના મરાઠા રાજાઓ દ્વારા શરૂ કરાઈ અને આજે તો એ માત્ર પ્રયોગાત્મક ક્ષેત્ર થઈ ગયું છે.

આ પૂર્વવિધિઓ બાદ મૂળ નાટક શરૂ થાય છે અને આપણે કુટિયટ્ટમ અને કર્ણાટક યક્ષગાનમાં જે પદ્ધતિ જોઈ તે જ પદ્ધતિ અહીં અપનાવાઈ છે. કયારેક તે પોતાના પાત્રનાં વાકયો સ્વયં બોલે છે તો કયારેક સાહિત્ય રચનાઓના વિવિધ છંદો દ્વિપદીમાં મુખ્યત્વે ગાય છે. તો ઘણું ખરું કોઈ પંકિતને અમુક રાગમાં પણ ગાય. કુટિયટ્ટમનો નટ નર્તક પ્રશિષ્ટ શૈલીમાં શબ્દશઃ પઠન કરતો. પણ ભાગવતમેળા અને યક્ષગાનમાં સરળ શૈલીમાં ગાય છે અને અંતે તો શુદ્ધ ગીતમાં જ પરિણમે છે. કર્ણાટકના યક્ષગાનથી વિપરીત, અહીં નટ પોતે જ મોટે ભાગે ગાય છે. દેખીતી રીતે, નટ બોલી શકે, કાવ્યપઠન કરી ગઈ શકે અને નૃત્ય પણ કરી શકે એવો બહુ પ્રતભાશાળી

હોવો જરૂરી છે. કથા સાહિત્યના પઠન માટે ઘણી જૂની પદ્ધતિ અપનાવાય છે અને પછી તે ગીતના યોગ્ય અભિનય દ્વારા અભિવ્યક્તિ થાય છે. પણ આ ભરતનાટ્યમની જેમ શુદ્ધ નૃત્તની જેમ તિરમાણમ સાથેની જતિમાં પરિણમે છે. હસ્તચેષ્ટા કર્ણાટકી યક્ષગાન કરતાં વધુ વિપુલ અને વિસ્તૃત છે. અને અહીં ભારતનાટ્યમના નૃત્ય *(નૃત્ય અને અભિનય)* સાથે અહીં ઘણું સામ્ય જોઈ શકાય છે. તેના શુદ્ધ નૃત્તમાં પણ ભરતનાટ્યમની જેમ જ શુષ્ક અક્ષરોવાળો શોલ્લંકટ્ટુ અને તિરમાણમવાળી સમાન પ્રતિકૃતિ જોવા મળે છે. ભરતનાટયમમાં તિરમાણમ કે જતિને રાગમાં ગાવાની પદ્ધતિ હવે કવચિત જ *શબ્દમ* સિવાય વપરાતી નથી, પણ ભાગવતમેળા અને કુચિપુડીમાં આજે પણ અસલ રીતે ગવાય છે.

ભાગવતમેળાનું સંગીત પણ સમૃદ્ધ છે. નટો માટે ગીત ગવાય તેને દારુ કહે છે ! કદાચ સંસ્કૃત દરુમાંથી વ્યુત્પન્ન થયો હશે અને તે કર્ણાટક સંગીતની કૃતિના બંધારણને અનુસરે છે. વેંકટરામન શાસ્ત્રી અને તેમના પિતા ગોપાલ કૃષ્ણે જુદાં જુદાં પાત્રો માટે ખાસ રાગો વાપર્યા. હિરણ્યકશ્યપના પ્રવેશ વખતે દારુ દેવગાંધારી રાગમાં ગવાય છે અને તેથી વિપરીત પ્રહલાદ પ્રવેશે ત્યારે ભૈરવી રાગમાં દારુ ગવાય છે. અમુક પાત્રની લાક્ષણિકતા જણાવવા અમુક રાગ ગવાય છે અને કયારેક તો આખા નાટક દરમ્યાન તે રાગ જ ચાલુ રખાય છે. આમાં નટ-ગાયક અને વાદ્યવૃંદના સંગીતકારો વચ્ચે સુમેળ અને સમકાલીનતા ઘણી આવશ્યક છે. *ચૂર્ણિક* પદ અને *પદવર્ણ* જેવા શ્લોકોના વિવિધ પ્રકારો વપરાય છે. ભારતનાનાટ્યમના *વર્ણમ*ની જેમ વાદ્યવૃંદના ગાયકો જ સાહિત્યના સ્વરઅંશો ગાય છે અને નટ તેને નિરપેક્ષ નૃત્ય વડે પ્રસ્તુત કરે છે. આ પદ્ધતિમાં એક ફાયદો એ છે કે પહેલાં કાવ્યની પંક્તિ સ્થાપિત કરીને પછી તેના મહત્ત્વના અંશને શુદ્ધ સંગીતની સ્વરાવલી અને નૃત્યની ગતિક્રિયાથી પુષ્ટિ અપાય છે. જોકે, ભાગવતમેળા પરંપરાનાં પાત્ર ગીતોને થોડા ઘણા ફેરફાર પછી આખાં જ લઈ ભરતનાટયમના સંપૂર્ણ અંશો તરીકે વાપરી શકાય. આ સંગીત અને નૃત્યના વિભાગની પ્રચુરતાને કારણે શૈલી જરૂર સમૃદ્ધ બને છે. પણ તેમાં એક ખામી એ છે કે આને લીધે નાટકનું કથન લાંબા સમય સુધી સ્થગિત થઈ જાય છે. આની સરખામણીમાં કર્ણાટકનું યક્ષગાન ઝડપથી આગળ વધે છે. તેમાં શુદ્ધ નૃત્યના ટુકડાઓ ત્વરિત સમાપન માટે અને તેમાં પણ મોટે ભાગે વિરામ કરવા કરતાં તેને નાટ્યાત્મક પ્રતીતિની પૂર્તિ માટે વપરાય છે.

હજી હમણાં સુધી નટો સાથે વાદ્યવૃંદ પણ સાથેસાથે ચાલતું, છેલ્લે છેલ્લે આ પદ્ધતિ કાઢી નાખી તેના બદલામાં ભરતનાટ્યમની જેમ વાદ્યવૃંદ બે પંક્તિમાં એક બાજુ પર બેસે છે અને ભરતનાટ્યમની જેમ જ વાદ્યવૃંદમાં નટ્ટુવુનર મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. છતાં પણ યક્ષગાનના ભાગવતાર જેટલી તેની અગત્યત નથી. તેમ છતાં કાર્યક્રમનો મુખ્ય સંચાલક અને નિર્દેશક તો છે જ અને ઉપરાંત નર્તક અને વાદકોને માર્ગદર્શન આપી રંગભૂમિ પર દોરી લાવે છે. નટ્ટુવુનર પછી ગાયકો, મૃદંગવાદક અને બંસરીવાદક અને હમણાં હમણાં વાયોલીનવાદક પણ હોય છે. ગાવાની પદ્ધતિ ચુસ્ત કર્ણાટકી છે અને ઘણી રચનાઓ વેંકટરામન શાસ્ત્રીના સમકાલીન ત્યાગરાજની કૃતિને મળતી આવે છે. સામાન્યતઃ સંગીતની સૂરાવલી પણ કર્ણાટક સંગીતની ત્રિપુટી ત્યાગરાજ, દીક્ષિતર અને શ્યામા શાસ્ત્રીની ઘણી ઋણી છે.

નૃત્યનું આંતરવસ્તુ ભરતનાટયમની ગતિક્રિયાની પદ્ધતિને ઘણું મળતું આવે છે. *અર્ધમંડલી* કે *ઉકકરમંડલી* ચુસ્તપણે જળવાય છે, છતાં નૃત્યાંગનાઓ જેટલી સુસ્પષ્ટ નથી. અડવુના વિભાગમાં ઘણા પ્રકારોનો સમાવેશ થાય છે. નૃત્ય કરતી વખતે ઉપરનું શરીર ટટ્ટાર રાખી, નીચેના પગને ત્રિકોણાકાર અવસ્થામાં જાળવવામાં આવે છે. શીર્ષની ક્રિયા માટે ખાસ તો *સુંદરી* ગ્રીવાને બન્ને બાજુ આડી દિશામાં હલાવવામાં આવે છે,

વાપરવામાં આવે છે અને હાથ તો ભરતનાટ્યમની જેમ સીધી રેખામાં તેમ જ ત્રિકોણાકાર અવસ્થામાં રાખવામાં આવે છે. પગ વાળેલા નથી હોતા. અભિનય પદ્ધતિ, જેમ આગળ દર્શાવવામાં આવ્યું તેમ, ભરતનાટ્યમને ઘણી રીતે મળતી આવે છે અને અહીં પણ શબ્દની સાથે ચેષ્ટા સંપૂર્ણપણે અનુસરે છે. કર્ણાટકના યક્ષગાનની રજૂઆત પદ્ધતિ આ ક્ષેત્રે થોડી ઓછી પરિષ્કૃત મુકત છે. કર્ણાટક યક્ષગાનનાં પાત્રો, તેમની વેશભૂષા અને મેક-અપ, તેમનો નાટયાત્મક પ્રવેશ, પરિષ્કૃત ગતિઓ અને ચાલવાની પદ્ધતિને કારણે નાટકની નાટ્યાત્મક વ્યકિતઓ બની જાય છે. આના પ્રમાણમાં ભાગવતમેળા વધુ વર્ણનાત્મક છે, જોકે તેનું સંગીત અને નૃત્યની પ્રણાલી કયારેક વધુ સમૃદ્ધ અને વધુ જટિલ જણાય છે.

ભાગવતમેળાની વેશભૂષા અને કર્ણાટકીય યક્ષગાનની વેશભૂષામાં ઘણું અંતર છે. પુરુષ પાત્રો ભભકાદાર ચળકતાં આભૂષણો અને જરી કિનખાબના પહેરવેશો પહેરે છે, છતાં બધું વાસ્તવિક લાગે છે અને કથાકલિ અને કર્ણાટકી યક્ષગાન જેવી શૈલીની પરિષ્કૃતતા લાવવાનો પ્રયત્ન કયાંય જણાતો નથી. જોકે તેમની વેશભૂષાની પ્રણાલી મરાઠા રાજાઓના સમયના પોષાકો જેવી લાગે છે. આ નાટ્યાત્મક પ્રકારને કારણે અહીં પુરાવશેષ રચાય છે. કથાવસ્તુ પૈારાણિક છે અને આમ જોતાં કાળાતીત પણ છે, છતાં વેશભૂષા અમુક સમયની છે. સ્ત્રીવંશમનો ભાગ ભજવતા નાના કિશોરો ભરતનાટ્યમના જેવો જ પોષાક પહેરે છે, જોકે કયારેક રોજિંદી સાદી સાડી પણ પહેરે છે. દાનવ પ્રકારનાં પાત્રો માટે મોટી ભરાવદાર મૂછો પહેરાય છે, પણ નાયક મૂછો નથી પહેરતો.. તે સિવાય મેક-અપ ખૂબ સાદો હોય છે. નરસિંહાવતાર અને હિરણ્યકશિપૂ જેવાં અન્ય પૈારાણિક પાત્રો તેમ જ બીજાં પાત્રોમાં જયાં મહોરાં અને મેક-અપ વપરાય છે તેના નીતિનિયમો જૂજ છે. આથી આપણે જોઇ શકીએ છીએ કે કર્ણાટકના *યક્ષગાન* અને *ભાગવત* સમાન સાહિત્યિક વારસો ધરાવે છે તેમ જ સમાન કથાવસ્તુઓને પણ અનુસરે છે. છતાં પહેલું કર્ણાટકી *યક્ષગાન* વિશિષ્ટ પ્રણલીવાળું સશકત નાટયપ્રકાર તરીકે વિકસ્યું, જયારે ભાગવતમેળા કાવ્યાત્મક નાટકો, ખાસ કરીને પ્રેમકથાઓ (શૃંગારરસ) પર આધારિત કથાઓ પર વિકસ્યું. સંગીત અને નૃત્યની પ્રવિધિએ એકદમ પ્રાદેશિક ઉપરાંત સ્થાનિક વિશિષ્ટતાવાળી બે સુસ્પષ્ટ શૈલીઓને જન્મ આપ્યો.

કુચિપુડી

આ જ સમાંતર અવસ્થામાં આંધ્રમાં બ્રાહ્મણ *ભાગવતાલુ* કે કુચિપુડી નાટય પ્રકાર વિકસ્યો, છતાં તામિલનાડુના ભાગવતમેળા જેવા નાટય પ્રકારો અને આંધ્રના કુચિપુડી કે ભામકલાપમ વચ્ચેની ભિન્નતા સ્પષ્ટ છે. તેથી એકને બદલે બીજાની ભૂલ કહી ન શકાય. સાહિત્યિક વારસો આ સંદર્ભમાં સમાન જ હતો, છતાં પણ નાટય પ્રકારો અલગ થઇ ગયા. આગળ જણાવ્યા પ્રમાણે કુચિપુડી ભજવતા છોકરાઓનું પ્રવાસી જૂથ હતું. તેઓ ભાગવતમેળાના ભાગવતારો કરતાં પણ વધુ ભ્રમણશીલ હતા. સિદ્ધેન્દ્ર યોગી અને તેમના અનુયાયીઓની રચનાથી વધુ પ્રભાવિત થયા હતા અને તેલુગુમાં લખાયેલ સંગીતમય યક્ષગાનનાં નાટકોના વિસ્તૃત વિભાગ તરફ દોરાયા હતા. કાળાંતરે તેલુગુ યક્ષગાનનાં સંગીત નાટકોના વિસ્તૃત અને બહુવિધ કાર્યક્રમમાંથી કેવળ ગણ્યાગાઠયાં જ નાટકો નાયકના જૂથ દ્વારા ભજવાતાં હતાં. બાકીના નાટ્ય સાહિત્યનો વિભાગ આજે સાહિત્યિક ક્ષેત્રે જ સીમિત રહ્યો છે અને નાટ્ય પરંપરાઓને ભાગે આવી જ નથી શકયો. આમાંનું ભામકલાપમ કે સત્યભામાની કથા સૈાથી વધુ લોકપ્રિય છે. આજે પણ તે કુચિપુડી કાર્યક્રમનું સૈાથી મહત્ત્વનું નાટક ગણાય છે, જોકે *ગોલ્લકલાપમ* અને બીજાં અવારનવાર ભજવાય છે.

ગણેશવંદનાથી થાય છે, પણ વિદૂષક અહીં નથી આવતો. તેના બદલે ભામકલાપમમાં સત્યભામા બે પુરુષો પડદો પકડી ઊભા હોય છે તેની પાછળ પોતાનો વેણીથી સુશોભિત કરેલ ચોટલો પ્રેક્ષકોને દેખાય તે રીતે નાખી પ્રસ્તુત થાય છે અને જાણે પ્રેક્ષકોને એનાથી સુંદર નૃત્ય કરી શકે તેમ પડકાર ફેંકતી હોય તેવી અદાથી વેણી રાખે છે. ભાગવતાર થોડી પંક્તિઓ ગાય છે અને દરમ્યાન સ્ત્રીવેશમાં કિશોર નટ રંગભૂમિની પાછળ કંઇક પૂર્વક્રિયાઓ કરે છે. ત્યાર પછી ભાગવતાર જે સૂત્રધારનું પણ કામ કરે છે તે આવી નાટકનો પરિચય આપે છે. આ ભાગવતાર અને નટ્ટવુનરનું કાર્ય કરતા સૂત્રધારનું ભાગવતમેળાના સૂત્રધાર કરતાં મહત્ત્વ ઘણું વધારે છે. એ વક્તા છે, ગાયક છે, સંચાલક પણ અને તે ઉપરાંત જુદા જુદા અંતરાઓને સાંકળે છે. પછી સત્યભામા રુકમિણી અને કૃષ્ણની વાર્તા સત્વરે આગળ વધે છે. નટ-નર્તક, જોકે ઓછામાં ઓછી પંક્તિ બોલે છે અને ગદ્યના અંશો કયારેક બોલે અને કયારેક સૂત્રધાર સાથે વાર્તાલાપમાં ઊંડો ઊતરે. સૌથી શ્રેષ્ઠ, સાહિત્યિક શ્લોકો બાકીના સંગીતકારો ગાય છે. ભાગવતમેળાની જેમ દારુ કે ધ્રુવગીતનું બંધારણ પણ જોકે તેવું જ છે અને જુદાં જુદાં પાત્રો માટે વિવિધ રાગો વપરાય છે. નટ પોતાનાં વાકયો બોલે છે અને તેનાં પહેલાં ગાયક ગાય, પછી ભાગવતમેળાના નર્તકોની જેમ અભિવ્યકિત કરે. આના પછી આંધ્રની વિશિષ્ટ શૈલીના શુદ્ધ નૃત્યના ટુકડા કરવામાં આવે છે. તેના શુષ્ક અક્ષરો (શોલ્લકટ્ટુ) અને *તિરમાણમ* કર્ણાટકની તાલ અને પંચ જાતિની પદ્ધતિને અનુસરે છે.

નૃત્ત અને *અભિનયની* પ્રણાલી જોકે આંધ્રની આગવી પદ્ધતિ જ છે. *અર્ધમંડલી*ની સ્થિતિમાં કમરને થોડી એક બાજુ વિક્ષેપિત કરાય છે. આ જોકે, ભરતનાટ્યમ અને ભાગવતમેળા શૈલીમાં જોવા નથી મળતું. ધડના ભાગને એક એકમ તરીકે જ વાપરવામાં આવે છે, પણ ભરતનાટ્યમની શુદ્ધતાનો અહીં અભાવ છે. હાથને સ્થિર ટટ્ટાર ન રાખતાં વર્તુળાકારમાં વધુ વપરાય છે. મૂળભૂત અડવુંની પદ્ધતિ ભરતનાટ્યમ જેવી જ અને મોટે ભાગે સમતલ પગ અને અંગૂઠા-પાનીનો 'કુટ્ટિત્તમેટ્ટુ' પ્રકાર વધુ વપરાય છે. ભરતનાટ્યમની જેમ તિરમાણમ અને અરધિથી પૂર્ણાહુતિ કરવામાં આવે છે અને તૈ-ધિ-ધિ-તૈ, તૈ-તૈ -ધિધિતૈ- જેવા તિરમાણમથી પૂર્ણાહુતિ થાય છે. શોલ્લકટ્ટુ કે શુષ્ક અક્ષરો ભાગવતમેળાની જેમ ગવાય છે. જોકે હમણાંના કાર્યક્રમોમાં ભરતનાટયમની જેમ પણ ગવાય છે.

સમસ્ત નાટ્ય-દૃશ્ય આવા નૃત્ત ટુકડાઓથી સજાવેલ હોય છે. ગવાતી પક્તિઓથી ચેષ્ટાકૃતિઓ અને અભિવ્યક્તિ કથાને આગળ ધપાવે છે. *આંગિકાભિનય* (હસ્ત, ચક્ષુ, અંગ ચેષ્ટાઓ) ભાગવતમેળાની પદ્ધતિને અનુસરે છે. જોકે તેના *હસ્તાભિનય*ની શૈલી ભરતનાટ્યમ જેટલી વિસ્તૃત અને પ્રશિષ્ટ નથી. ઘણી વાર પ્રત્યેક પંક્તિનું શબ્દશઃ વર્ણન હોય છે, જોકે સૌથી અગત્યનું શબ્દે શબ્દનું અને ચેષ્ટાનું સંમિલન હોય છે. આ સંદર્ભમાં ભાગવતમેળા અને ભામકલાપમ બંને યક્ષગાન અને કથાકલિના પ્રમાણમાં વધુ વર્ણનાત્મક છે, જયારે યક્ષગાન અને કથાકલિ, નટને *મનોધર્મ* અથવા સ્વસ્ફુરિત મૌખિક સર્જનાત્મક અભિવ્યકિત માટે વધુ અવકાશ આપે છે. એટલે અહીં તેને માટે કોઇ અવસર નથી તેવું પણ નથી. શુદ્ધ સંગીતમય ટુકડાઓમાં જયાં શ્રીકૃષ્ણના વિરહમાં નાયિકા વ્યાકુળ બને છે. તેમાં *આંગિક* અને *સાત્ત્વિક અભિનય* માટે તેટલો જ અવકાશ ભરતનાટ્યમની જેમ હોય છે. અલબત્ત, હાલના કુચિપુડીમાં આ નાટ્યાત્મક અભિવ્યક્તિને સ્થાન છે અને નૃત્ત તેમ જ પદ અંશો તો ભામકલાપમ નૃત્ય-નાટ્યના અંગીભૂત અંશો છે.

વેશભૂષા જોકે ભાગવતમેળા કરતાં વધુ ભપકાદાર છે, છતાં મહદ અંશે સરખી જ છે. સાડી પહેરવાની રીત

પુરુષ પાત્રોની કાળાતીત કે કાયમી વેશભૂષા કરતાં કાળાનુરૂપ જ હોય. ઘણી વાર છાતીનો ખુલ્લો ભાગ પણ પાત્રની પ્રકૃતિ અનુસાર રંગવામાં આવે છે. બીજા પ્રકારોની જેમ રંગભૂમિના પ્રવેશ અને પાત્રની વેશભૂષાની વિલક્ષણતા પાત્રની ઓળખ આપવા મદદરૂપ થઈ પડે છે.

અત્યાર સુધીમાં ખ્યાલ આવી ગયો હશે કે આંધ્રના આ ભામકલાપમમાં મોટે ભાગે *વિદૂષક*નું પાત્ર અનુપસ્થિત છે. શૃંગારિક કથાવસ્તુઓ અને વૈષ્ણવ સંપ્રદાયની ઊંડી અસરને કારણે આમ હોઈ શકે. તે પુરાણકથાઓ અને યક્ષગાનની સાહિત્યિક રચનાઓ પર આધારિત *વીથિનાટકમ*માં પાછો દેખાય છે. પણ અહીં સમકાલીન સમાજ પર ટીકાટિપ્પણી અને વ્યંગ કરે છે તેમ જ સામાજિક પ્રશ્નો વગેરે પર ટિપ્પણી કરી વધુ સમકાલીનત્વ લાવે છે. પાત્રો રીતિબદ્ધ ગતિમાં પ્રવેશે છે અને ભાગવતમેળા પ્રકાર કરતાં વધુ સંગીતમય અંશ વાપરે છે, છતાં નૃત્ય તેમ જ પ્રશિષ્ટ અભિનય કળા નથી વાપરતાં. ભાગવતમેળાના કલાત્મક શૃંગારીક રસને બદલે ઐહિક ઠઠ્ઠામશ્કરી અતિ નાટકીય ઢબે રજૂ થાય છે અને આ દ્વારા વિશાળ જનસમુદાય સુધી સામાજિક સંદેશ પાઠવી શકાય છે.

તામિલનાડુનું તિરુકુથ્થુ પણ આવી જ પદ્ધતિને અનુસરે છે. બન્ને પ્રકારો અપરિષ્કૃત્ત યક્ષગાનની યાદ અપાવે છે. જોકે, તેના જેવી વેશભૂષા કે મેક-અપ નથી વપરાતો.

આમ આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે પ્રાદેશિક પ્રકારોમાં ઘણું સામ્યતા છે અને સાથોસાથ ભિન્નતા પણ તેટલી જ છે. કોઈ બે પ્રકારો અમુક તત્ત્વોનું સામ્ય ધરાવે છે તો બીજાં તત્ત્વો કોઈ ત્રીજા જ પ્રકાર સાથે એકતા ધરાવે છે. આમ તેમનાં આંતરબંધારણ, આકૃતિ અને પદ્ધતિના દૃષ્ટિબિંદુએ જોતાં આ પ્રકારોની પરસ્પર વ્યાપ્ત આકૃતિ ઊપસી આવે છે.

પ્રકરણ 5

છઉ

દક્ષિણનાં સાહિત્યિક નાટકો, બંગાળ અને ઓરિસ્સાની શોભાયાત્રા, નાટ્ય પ્રકારો, મણિપુર અને આસામનાં વૈષ્ણવી નૃત્યનાટ્યો અને રામલીલા તેમ જ રાસલીલાનાં ચક્રીય નાટકો કરતાં પ્રકારો તદ્દન જુદા જ આવે છે. પ્રથમ દૃષ્ટિએ અસામાન્ય નાટ્યાત્મક બંધારણ અને નાટયાત્મક પદ્ધતિવાળાં ભપકાદાર પાસાંઓ પાત્રના નમૂના જેવાં જ લાગે. અલબત્ત, 1938 માં સેરાઇકેલા છઉ નર્તકોએ યુરોપનો પ્રવાસ ખેડયો ત્યારે અન્ય ભારતીય પરંપરાઓથી અલગ એવા પુરાતન અને પૃથક અંશો તરીકે આવકારાયા. છેલ્લાં પચ્ચીસ વર્ષોમાં આપણે આ પ્રકારોની પદ્ધતિ જ નહીં પણ જે પરિસ્થિતિ અને સામાજિક વાતાવરણમાં તેઓ ઉદ્દભવ્યા અને વિકસ્યા તેને વિશે વધુ જાણી શકયા છીએ.

છઉના સામાન્ય નામે ઓળખાતા આ ત્રણ પ્રકારો પૂર્વભારત, ખાસ કરીને મયૂરભંજ, પુરુલિયા અને સિંગભૂમ તાલુકાના છે. નજીકના ભૂતકાળમાં સિંગભૂમ તાલુકાના મયૂરભંજ અને સેરાઇકેલા ઓરિસ્સાના જ ભાગો હતા. ચાલીસીમાં સેરાઇકેલા બિહારનો જિલ્લો બન્યો, પુરુલિયા પણ આમ જ અગાઉ બિહારમાં હતું. આજે તે બંગાળમાં આ સ્થાનીય વિસ્તાર અને પારસ્પરિક સાંનિધ્ય, આ ત્રણે પ્રકારના સામ્ય અને પૃથકતાનો પુરાવો છે.

આ વિસ્તારમાં સાંપડતી પરિસ્થિતિ દૈહિક, ભૌગોલિક અને સામાજિક પર્યાવરણો ઉપરાંત માનવજાતિના અનેક પ્રકારો જાણીતા છે. મયૂરભંજ અને પુરુલિયા દરમ્યાન ભીની જમીનથી માંડી સૂકી વેરાન ટેકરીઓ પર વનસ્પતિ વિસ્તરેલી છે. નદી અને ટેકરીઓથી આચ્છાદિત આ પ્રદેશ સભ્યતા અને સંસ્કૃતિનો અલાયદો નાનો ભાગ રચે છે. આજે પણ આ પ્રદેશ હો, મુંડા , ઓરાઓન, સાઓરા, જુઆંગ અને બીજી અનેક જનજાતિઓની બૃહદ્દ ભિન્નતા માટે જાણીતો છે. તેની આદિવાસી સંસ્કૃતિ વિપુલ છે. તે ઓરિસ્સાની કલાઓની વિભિન્ન પ્રતિકૃતિઓના અભ્યાસ માટે સારી એવી માહિતી પૂરી પાડે છે. અહીં આદિવાસી જૂથો જે આજે પણ ખોરાક એકઠો કરે છે, કે બીજી ભટકતી ટોળીઓ, માછીમારો કે પછી સ્થળાતંર કરી ખેતી કરતી ટોળીઓ વગેરે ઉપરાંત બીજી હિંદુ જ્ઞાતિઓના લોકો પણ વસે છે. આ બન્ને દરમ્યાન આદાન પ્રદાન રહ્યું જ છે. જોકે આ પ્રદેશની ખેતીની ઊપજ ખેડૂત માટે સૌથી અગત્યનો આધાર રહ્યો છે. આ ઉપરાંત ભારતીય સમાજના ક્ષત્રિય, બ્રાહ્મણ વગેરે વર્ગો આવે છે.

ભારતીય સંસ્કૃતિનાં વિશિષ્ટ લક્ષણ છે કે સામાજિક અને આર્થિક સંદર્ભમાં ભિન્નતા હોવા છતાં કલાત્મક પ્રકારોમાં અળગાપણું કે અનન્યતા નથી જણાતી. આપણે ભાગવતમેળા પ્રકારોમાં જોયું કે તેઓ મુખ્યત્વે બ્રાહ્મણો દ્વારા ભજવાતા. છતાં સમાજના અન્ય વર્ગો અને જ્ઞાતિઓને તેમાં સક્રિય ભાગ લેવાનો બહોળો મોકો મળ્યો હતો. કુટિયટ્ટમ જેવા પરિષ્કૃત પ્રકારોમાં પણ આપણે જોયું કે નાટ્યાત્મક રજૂઆત દ્વારા સમાજના વિભિન્ન સ્તરો દરમ્યાન પરિચર્ચાનો અવકાશ હતો. આંતરગ્રથિક અનેક માર્ગો પણ હતા. છઉ પ્રકારોનાં ઉદાહરણમાં આપણે આ જ ઘટનાનું બીજું રૂપ જોઇએ છીએ. આ ઉદાહરણમાં રજૂઆત કરતી વ્યક્તિઓ સાધારણ રીતે જે સામાજિક-આર્થિક રીતે નિમ્ન ગણાતા લોકો કે અનુસૂચિત જનજાતિય તરીકે નોંધાયેલા લોકોમાંથી હોય છે. આર્થિક રીતે કમજોર વર્ગો અને સામાજિક રીતે પછાત વર્ગો જ ભારતીય નાટયરંગનાં ઉત્કૃષ્ટ તત્ત્વો ધરાવતા નાટ્ય પ્રકારના સર્જકો તેમ જ કર્તાઓ છે. કલાની પરિભાષામાં કુટિયટ્ટમ જેવી પરંપરાઓ જે *માર્ગી* તરીકે ઓળખાય છે તેના સંદર્ભમાં તે *દેશી* નાટ્યરંગ કહી શકાય. જોકે, નજીકથી જોતાં જણાશે કે બન્ને આમ તો ભિન્ન હોવા છતાં તેઓ એક વર્તુળના નાના ભાગથી વિશેષ કંઇ નથી. એક સીધી રેખાની પ્રગતિના અંતિમ ધ્રુવો નથી.

સામાજિક દૃશ્યને જોતાં એક હકીકતને સ્પષ્ટ કરવી જરૂરી છે કે ભારતીય સંદર્ભમાં લોક અને શાસ્ત્રીય કે *માર્ગી* અને *દેશી* શબ્દો કલાત્મક મૂલ્યની ક્રમ પરંપરાને નિરૂપતા નથી. તેઓ માત્ર પરિઘના બાહ્ય સ્તરના ખંડ છે. આ વિભાગમાં તેથી જાણીને અમે શૈલીના સાહિત્યના ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યને દર્શાવતા અમારા મૂળ માર્ગથી વિચલિત થઇ, તેના બદલે સામાજિક-આર્થિક નિમ્નતાના વાતાવરણમાં સર્જાયેલ, ઉત્તમ રીતે કંડારાયેલ અને સર્જાયેલ પરિષ્કૃત પ્રકારોને તપાસવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે.

ત્રણે પ્રકારો જોકે, એકસરખું દૃશ્ય નથી રજૂ કરતા, તેમ જ આખા ઈતિહાસકાળ દરમ્યાન આર્થિક નિમ્નતા જ કારણ નથી રહી. તેમની સામાજિક-આર્થિક સ્થિતિ ગત સો કે તેથી વધુ વર્ષોનું પરિણામ હોઇ શકે.

ગમે તેમ, જયાં આર્થિક સધ્ધરતાના અભાવની વાત છે ત્યાં સુધી દક્ષિણ ભારતના ભાગવતમેળા કલાકારો અને પુરુલિયાના રિક્ષા હાંકતા કલાકારો વચ્ચે આજે ઘણી સમાનતા છે, ભલે તેમના સામાજિક પદ વચ્ચે ઘણો ભેદ હોય.

છઉ પ્રકારો અને નાટકીય દૃશ્યમાં ભાગ લેતા લોકો તરફ વળતો દૃષ્ટિપાત કરીએ તો જણાશે કે તેમાં સૌથી ગરીબ પુરુલિયા છઉના કલાકારો છે. તેઓ બધા, કોઇ પણ અપવાદ સિવાય, અનુસૂચિત જાતિના ગણાય છે. મયૂરભંજની કોમ એક મોટું જૂથ રજૂ કરે છે. અહીં તેઓ સામાજિક સ્તરે નિમ્ન ગણાતા લોકો નથી, પણ પાઇકા નામની કોમના લોકો છે. કદાચ તેઓ મયૂરભંજ રાજવીઓના લશ્કરી અધિકારીઓ હતા. બીજા પક્ષે સેરાઇકેલાના નર્તકો ક્ષત્રિય જાતિના છે. નૃત્યોને રાજ્યના રાજકુંવર જ આશ્રય આપતા ન હતા, પણ રાજકુમારો તેના ગુરુ નર્તકોનાં મહોરાં પણ બનાવતા. આમ આપણે જોઇ શકીએ છીએ કે સમાંતર પ્રકૃતિની કલાત્મક અભિવ્યક્તિ સમાજના બધા જ સ્તરો માટે સમાન છે. તે અમુક કોઇ સામાજિક કે આર્થિક જૂથમાં સીમિત નથી.

પ્રત્યેક શૈલીને અલાયદી રીતે તપાસતી વખતે ત્રણે પ્રકારોની સમાનતા અને ભિન્નતા તેમ જ બીજા નાટ્યપ્રકારો સાથેના તેમના સંબંધો તરફ નિર્દેશ કરવો આવશ્યક થઇ પડશે. નાટ્યરંગ અને ભારતના અન્ય ભાગોનાં નૃત્ય નાટકોની જેમ અહીં પણ કલા શૈલી બે સ્તરે આગળ વધે છે, એક સંસ્કૃત પરંપરા પર અવલંબિત છે. તેમાં પુરાણો અને મહાકાવ્યોમાંથી કથાવસ્તુઓ લેવાયું છે, ત્યારે બીજી કેવળ સ્થાનીય, પ્રાદેશિક કે દેશી છે. મુખ્યત્વે મૌખિક રૂઢિઓમાંથી પ્રેરણા લે છે.

આ પ્રત્યેક શૈલીઓ તેના પ્રદેશના સમવર્ગી પ્રકારો સાથે ઘનિષ્ઠ સંબંધો ધરાવે છે. મયૂરભંજ નૃત્યો વિવિધ પ્રકારનાં આદિવાસી નૃત્યો, ખાસ કરીને ગંજમ તાલુકાના તેમ જ પુરીનાં મહારિ નૃત્યો દરમ્યાન મધ્યવર્તી સ્થાન રાખે છે. ઓરિસ્સામાં બધા સ્તરો ઓળખી શકાય છે. આ જોકે, બિહાર કે બંગાળ, ખાસ કરીને પુરુલિયા છઉ

અને સેરાઇકેલા છઉ માટે સાચું નથી. અહી સબળ અને સમૃદ્ધ આદિવાસી સંસ્કૃતિ હોવા છતાં, તેમ જ કીર્તનિયાની વ્યાપક પરંપરા હોવા છતાં, ઓરિસ્સામાં જેટલું સ્પષ્ટ છે તેટલું કલાત્મક આવરણ કે અધ્યારોપણ નથી.

છઉ પ્રકારોના સંદર્ભમાં આથી તેમનાં મૂળ અને પારસ્પરિક સંબંધો પારખવા વધુ ઉપયોગી નીવડશે. સેરાઇકેલા અને મયૂરભંજ છઉમાં ઘણા સમાન મુદ્દાઓ છે. ખાસ કરીને શૈલી, વાદ્યો અને વેશભૂષામાં ઘણું સામ્યતા છે. મહોરાં, જોકે, પુરુલિયા અને સેરાઇકેલામાં જ વપરાય છે, પણ મયૂરભંજમાં નથી વપરાતાં. પુરુલિયા અને મયૂરભંજમાં કથાવસ્તુઓની, મહાકાવ્યના આખ્યાનની વિલક્ષણતા પ્રચલિત છે, જયારે સેરાઇકેલા છઉમાં અનુપસ્થિત છે. અહી પ્રત્યેક રચના કે અંશ આઠથી દસ મિનિટથી વધુ લાંબી ચાલતી નથી. વેશભૂષા પણ દિવસની અને તેના વિભિન્ન કાળના સંયોગની અનેક પળોનું માર્મિક અને રસપ્રદ દૃશ્ય રજૂ કરે છે.

સેરાઇકેલા છઉ

સૈા પ્રથમ આપણે સેરાઇકેલા છઉ જોઇશું. અગાઉ જણાવ્યા પ્રમાણે સેરાઇકલા મૂળ તો ઓરિસ્સાના સિંગભૂમ તાલુકામાં આવેલ. હવે તે બિહારનો ભાગ છે. આમાંનું રાજસી રાજ્ય સરંદ અને બાંગ્રી ટેકરીઓથી ઘેરાયેલું છે. ખરકેઇ નદી આખા પ્રદેશમાં થઇ વહે છે. આખા વર્ષ દરમ્યાન ફળદ્રુપ ખેતીની ઊપજ પૂરી પાડે છે. જયારે પુરુલિયા આથી વિપરીત ઉજ્જડ અને ખડકાળ દેશ છે. સેરાઇકેલાનો ઇતિહાસ હજી લખાવાનો બાકી છે. લિપિબદ્ધ પ્રલેખો પરથી માત્ર જાણી શકાય છે કે આ રાજસી ભૂમિ મોગલ તો ઠીક, પણ મરાઠા શાસન હેઠળ પણ કયારેય આવી નથી. આને કારણે જ કદાચ ઇ.સ. પૂર્વેના કાળની પણ સાંસ્કૃતિક પરંપરાઓની યાદી જળવાઇ રહી છે. હજી નિકટના સમયમાં 1820માં જ રાજકુંવરોએ અંગ્રેજો સાથે સંધિ કરી. આ લગભગ એક લાખની વસ્તીવાળો નાનો પ્રદેશ આજે પણ સામાજિક રીતે સબળ છે. રાજા અને પ્રજા એક જૂથના જ સભ્યો છે.

સેરાઇકેલા છઉનો કલાત્મક ઇતિહાસ રહસ્યમય છે. હજી સુધી પુસ્તક, હસ્તલિપિ કે પ્રલેખો સાંપડ્યા નથી. આ પ્રદેશમાં જો કોઇ કાવ્ય, નૃત્ય-નાટ્ય કે શિલ્પની પરંપરા હતી તેનો પુરાવો માત્ર આપણને થોડા વાસ્તુશિલ્પો કે લઘુચિત્રો દ્વારા મળે છે. આપણી પાસે જે કાંઇ, છે તે આજનું નાટ્યરંગનું જ દૃશ્ય છે. તે પણ સામાજિક અને સાંસ્કૃતિક પર્યાવરણમાં જ આપણે જોઇ શકીએ છીએ. તેથી દક્ષિણ ભારત, બંગાળ, આસામ, ઉત્તર પ્રદેશ વગેરેની જેમ તેમના સાહિત્યિક કે કલાત્મક પ્રકારોના વિકાસના સંદર્ભમાં તપાસી શકવાનું શકય બન્યું નથી. અહીં એ કહેવાનો હેતુ નથી કે આ પ્રકારમાં કથાવસ્તુનો અભાવ છે કે દંતકથા પૌરાણિક કથા કે કલ્પનાશીલ વિચાર સાથે સંપર્ક નથી. ઊલટાનું સેરાઇકેલા છઉના કાર્યક્રમમાં દંતકથા, પૈારાણિક કથાઓ, મહાકાવ્યો, તેમ જ પ્રતીકાત્મક સંકેતોનો ભાવપૂર્ણ પ્રયોગ થયો છે.

હાલના મયૂરભંજ, સેરાઇકેલા અને પુરુલિયાના ત્રણ પ્રકારો માટે વપરાતા છઉ શબ્દ વિશે વિવાદ કંઇક અંશે પ્રવર્તે છે. કેટલાક વિદ્વાનોનું માનવું છે કે 'છઉ' શબ્દ '*છાયા*' પરથી આવ્યો છે. આમ કેટલાક નર્તકો તેમ જ સેરાઇકેલાના રાજા સુદ્ધાં પણ માનતા હતા. બીજાઓએ આનો સખત વિરોધ કર્યો છે. તેના બદલામાં બીજી વ્યાખ્યા આપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. આમાંનો એક અર્થ તે સંસ્કૃત *છદ્દમ* એટલે કે છુપાવવું, તેની સાથે સાંકળવામાં આવે છે. બીજો અર્થ તે રોજિંદી ઓરિયા બોલીનો છઉનો અર્થ થાય છે. તે પ્રમાણે બખ્તર કે છૂપી રીતે શિકાર કરવાની ક્રિયા હજી તેના અને *છાઉણિ* (લશ્કરી છાવણી) વચ્ચે કંઇક સામ્ય સ્થાપી તેની ત્રીજી વ્યાખ્યા અપાય છે. જોકે આ એક જ શબ્દનો વિવાદ સમાવવા માટે પ્રયત્ન કરવાની જરૂર નથી. છતાં આવશ્યક છે કે આ પ્રકારો કોઇક જ્ઞાતિ (ભાગવતમેળા પ્રકારોમાં થાય છે તે પ્રમાણે)માંથી નામ ન ધારણ કરતાં તેના કાર્ય કે વ્યવસાય પરથી

નામ લે અથવા આખી જાતિના યાત્રા પ્રક્રિયાના કાર્યમાંથી (યાત્રાના ઉદાહરણમાં જોવા મળે છે તેમ અથવા અન્ય શોભાયાત્રા પ્રકારનાં નાટયરંગ પ્રકારોની જેમ) નામ ધારણ કરે છે. ભારતના અન્ય ભાગોમાં જાણીતી હકીકત રૂપે ત્રણ પ્રકારના છઉના સમાજના ઘણા વિભાગો ભાગ લે છે. મુખ્યત્વે ફોજી વર્ગના હોવાથી સમજી શકાય કે શિકાર કરવો કે છૂપી રીતે હુમલો કરવો કદાચ સૌથી યોગ્ય અર્થ છે. જોકે છૂપાવવું સૌથી અગત્યનું છે. તો બે પ્રકારોમાં મહોરાં વપરાય છે. આશુતોષ ભટ્ટાચાર્ય દાવો કરે છે કે 'છઉ' શબ્દ છદ્મ કે 'છુપાવવું' માંથી આવ્યો છે. અલબત્ત તેઓ એ હકીકત પર ધ્યાન દોરે છે કે તિબેટી 'છદ્મ' શબ્દો મહોરાં માટે વપરાય છે. *મુંદારી*માં 'છક' એટલે ભૂત. આસામમાં પણ 'છોઉ ઘર' (છૂપું ઘર) શબ્દ નેપથ્ય ગૃહ માટે વપરાય છે.

સેરાઈકેલા છઉને રાજવીઓ પ્રોત્સાહન જ નથી આપતા, પણ તેઓ નૃત્ય પણ કરે છે. આદિવાસીઓ, ખેડૂતો અને લડાયક કોમો પણ ભાગ લે છે. છેલ્લી જણાવેલી લડાયક કોમ અગત્યની છે, કારણ કે તેમાંથી મોટા ભાગના નર્તકો આવે છે. જોકે બીજી જાતિઓ પણ એટલું જ મહત્ત્વ ધરાવે છે. નૃત્યની પહેલાં જાતિ વિધિક્રિયાઓમાં સમાજની દરેક જાતિઓને એકસરખો લાભ કેવી રીતે મળે છે અને પ્રત્યેક જાતિના પ્રતિનિધિઓ ખાસ ભાગ ભજવવાના હોય છે તે બધું આપણે હમણાં જ જોઈશું.

ભાગવતમેળા અને યક્ષગાનના પ્રકારોમાં આપણે જોયું કે વિધિક્રિયાઓ પડદાની પાછળ કે નેપથ્યમાં થાય છે. છઉમાં વિધિક્રિયાઓ નૃત્ય પૂર્વેની પ્રસ્તાવના જ નથી, પણ આખો ઉત્સવ પ્રસંગ છે. નૃત્ય તરીકે ઓળખાતો ભાગ તો ચૈત્ર માસના છવ્વીસ દિવસના લાંબા ઉત્સવના અંતિમ ત્રણ દિવસ સુધી જ મર્યાદિત છે. તેરમી એપ્રિલે વૈશાખીને દિવસે ચૈત્ર પર્વ પૂરું થાય તેના છવ્વીસ દિવસ પહેલાં મયૂરભંજ અને સેરાઈકેલાના લોકો એકત્રિત થવા લાગે છે. સેરાઈકેલામાં તેલી, તામિલી, ખંદ્રા, કંસારી, પાત્રા, ગૈાડીઆ, બનિયા અને બાદિયા જેવી કોમો પ્રારંભિક વિધિઓમાં ભાગ લે છે.

વાંસના સ્તંભ અને શોભાયાત્રાના ને લીધે માની શકાય કે કેટલીક આદિવાસી વિધિક્રિયાઓમાંથી તે ઊતરી આવી છે. સ્થાન બદલેલ ખેડૂતો માટે વિધિક્રિયાના કાર્યાત્મક દષ્ટિકોણને કૃષિક ચક્ર સાથે સંબંધ હોય એમ લાગે છે. નહિ તો ચૈત્રમાં જ ઉત્સવ શા માટે હોય ? વળી, હવે સ્તંભ શિવનું કે લિંગનું પ્રતીક બની જાય છે. મયૂરભંજ અને સેરાઈકેલા બંને સ્થળે વિધિનો ખાસ ભાગ નદીના ઘાટ પર આયોજાય છે. પ્રથમ દિવસે પ્રારંભિક અવસ્થાના લિંગ સ્વરૂપના શિવમંદિર તરફ શોભાયાત્રા નીકળે છે. આ સામૈયામાં ઉપર જણાવેલ બધી કોમોનો સમાવેશ થાય છે. ઉત્સવ દરમ્યાન તેઓને દીક્ષા આપવામાં આવે છે. પછી બ્રાહ્મણ કે *ભગત* કહેવાય છે તેઓ પોતાની જ્ઞાતિનું નામ પણ આ ઉત્સવ દરમ્યાન બદલી નાખી *શિવગોત્ર* ધારણ કરે છે. ભગતોની શોભાયાત્રા રાજઘાટ મજના ઘાટથી શરૂ થાય છે. તેની મોખરે એક વ્યકિત સ્તંભ એટલે કે *જર્જરા* લઈને ચાલે છે. મંદિરમાં થઈ તેઓ મહેલમાં આવી અંતે નૃત્ય માટે પ્રતિષ્ઠા કરાયેલી રંગભૂમિ જેને અખાડો કહે છે, ત્યાં બધા આવે છે. બીજી રીતે, યાત્રાઘાટ નામની પ્રથમ વિધિ થાય છે. પાણીથી ભરેલો ઘડો *મંગલ* કે મંગલઘટ કહેવાય છે. તે ઉર્વરતા અને નિરંતરતાનું પ્રતીક છે. અહી નોધવા જેવી બાબત એ છે કે આ પવિત્ર કળશને માથા પર ઉપાડનાર જાતનો તેલી હોય છે. કળશની લાંબી વિધિ કર્યા પછી *તેલી* આ *ઘટ*ને આ પ્રસંગ નિમિત્તે નક્કી કરાયેલ વ્યક્તિના મસ્તક પર સ્થાપે છે. તે વ્યક્તિને પછીથી *ઘટવાલી* કહે છે. ઘટવાલીને આખા શરીરને કંકુથી રંગવામાં આવે છે. તે નીચેના ભાગમાં ધોતિયું પહેરે છે. વળી અહીં આ પરિવર્તનમાં અનેકાનેક અર્થસભર સંકેત સમાયેલ છે. સંવર્ધન અને પૂર્ણતાના સ્વરૂપ*મંગળાઘાટ*ને જે વ્યક્તિના શિર પર સ્થાપવામાં આવે છે તે જ ક્ષણે શક્તિ અને તેની ગતિ અને ક્રિયાને નિરૂપે છે. અલબત્ત, *યાત્રાઘટમાં*ના પાણીને શકિત કહે છે. જે વ્યકિત આને ધારણ કરે છે તે સ્વાભાવિક રીતે પવિત્ર થઈ જાય છે. તે શિવના સ્વરૂપમાં વિલીન થઈ જાય છે.

ઢોલ અને ગાયનના સૂરો વચ્ચે ધીરે ધીરે ભાવ સમાધિમાં લીન થઈ જાય છે. સાંકેતિક રીતે આ સાયુજય

દર્શાવે છે. આ જ અવસ્થામાં પછી *ઘટવાળા* કળશને મંદિરમાં શિવલિંગની બાજુમાં મૂકે છે. આમ શિવ અને શક્તિનું મિલન થાય છે. ત્યાર બાદ આખું સરઘસ રાજમહેલમાં પાછું ફરે છે. ત્યાં સુધીમાં ભક્તો એટલા આનંદવિભોર થઇ જાય છે કે આનંદના અતિરેકમાં નાચવા માંડે છે, જમીન પર આળોટે છે. વિધિક્રિયાનો આ અંશ મયૂરભંજ કરતાં ઘણો જુદો છે. ત્યાં સ્તંભની લાંબી વિધિપૂર્વક પૂજા થાય છે. પૂજા માટે અભિષેક કરાયેલ વ્યક્તિ નીચે સળગતા અગ્નિ ઉપર એક સ્તંભ વડે નીચે લટકે છે. સેરાઇકેલામાં વિધિ સરળ છે.

બીજે દિવસે વિધિક્રિયા હવે કૃષ્ણની કથા પર આધારિત હોય છે. તેને *વૃંદાવની* કહે છે. જોકે કાળાંતરે ઘણા ફેરફારો થયા હશે, કારણ કે વૃંદાવનીમાં જે કાંઇ પણ થાય છે તેને વૃંદાવન સાથે ખાસ મેળ નથી. આમ તો તે લંકાના વિનાશકર્તા હનુમાનની કથા રજૂ કરે છે, પ્રતીકાર્થ જોકે સ્પષ્ટ છે, કારણ કે દરેક વિધિમાં વિષ્ણુની સંરક્ષણાત્મકતા દર્શાવાય છે. આ બધી ક્રિયા રાજમહેલના ચોગાનમાં થાય છે.

આ પછીની વિધિ કાલિકા ઘટ ચોથા દિવસે થાય છે. આને કામના ઘટ પણ કહે છે એટલે કે કામના દ્વારા સર્જન અને પછીના વિર્સજનને વ્યક્ત કરે છે. હવે જે કળશ ધારણ કરે છે તે લાલ નહિ, પણ કાળાં કપડાં પહેરી શિવલિંગની બાજુમાં તેને સ્થાપે છે. કુંભ પણ *યાત્રાઘાટ* કે *મંગલઘાટ*ની જેમ શણગારાતો નથી. તેને પછી શિવલિંગની બાજુમાં દાટી દેવામાં આવે છે. બીજે દિવસે આ સમયે બહાર કાઢવામાં આવે છે. એક ભક્ત દેખીતી રીતે બહાર ઢળી પડે છે. રાજા કે બીજી કોઇ વ્યક્તિતના સ્પર્શથી પુનઃર્જીવિત થાય એમ પ્રતીકાત્મક રીતે બીજું એક ચક્ર પૂરું થાય છે.

આ રાતે અને કામનાઘટની રાતે નૃત્ય થતું નથી. આ બધી વિધિઓ પત્યા બાદ પવિત્ર કરાયેલ રંગભૂમિ પર નૃત્ય થાય છે.

એક વાર રંગભૂમિમાં પ્રવેશ કર્યા બાદ કલાત્મક મૂલ્યો પર જ બધું ધ્યાન અપાય છે. તે વિધિક્રિયાથી વેગળાં હોય છે છતાં તેના સ્વરૂપ અને બંધારણથી અલગ મૂલવવાં ન જોઇએ.

છઉના બીજા બે પ્રકારોની જેમ સેરાઇકેલા છઉની પદ્ધતિ અંગ કસરતોની પ્રશિષ્ટ પદ્ધતિ *પરિખંડ* પર આધારિત છે. સૈનિકો વહેલી સવારે ઊઠી નદી કાંઠે, ખાસ નકકી કરેલ જગ્યા પર તેનો અભ્યાસ કરે છે. આખી ગતિક્રિયાની પદ્ધતિ તલવાર અને ઢાલ(*પરિખંડ*)ના ખેલ પરથી વિકસી છે. આને લીધે ગતિક્રિયાની પરિભાષાનો ઉદય થયો છે. બીજી નૃત્ય શૈલીઓમાં જ્યાં ચહેરા અને હાથ સૈાથી વિશેષ અભિવ્યક્તિ માટે વપરાય છે તેથી વિપરીત માત્ર અંગને અભિવ્યક્તિના સાધન તરીકે વાપરવામાં આવે છે.

સેરાઇકેલા છઉ પણ અન્ય બે પ્રકારના છઉની જેમ શરીરની અંગી, ભંગિ, તેમ જ ચાલવાની પદ્ધતિ નૃત્યની ગતિક્રિયા વગેરેની અચૂક શૈલીને અનુસરે છે. આ બધાં પ્રાથમિક ગતિક્રિયાના સહયોગથી જ આમ તો જન્મે છે. જોકે, પહેલી જ નજરે ગતિક્રિયાને સંચાલન કરતાં પ્રાથમિક મૂળભૂત શારીરિક ભંગિમાને ભૈામિતિક આકૃતિઓને ઓળખવી સહેલી નથી. પણ ધ્યાનપૂર્વક જોતાં જણાશે કે નર્તક *ત્રિભંગ*ના અનેક પ્રકારોમાંથી ગતિક્રિયા સર્જે છે. મસ્તકને ગરદનના જોડાણમાંથી નમાવવામાં આવે છે સાથે કમરને પણ શ્રેણિ પ્રદેશમાંથી વિક્ષેપિત કરવામાં આવે છે. ફકત મયૂરભંજમાં ઘૂંટણમાંથી પગ વાળવા ઉપર વધુ લક્ષ અપાય છે, તે અહી નથી અપાતું. મયૂરભંજ અને પુરુલિયા છઉ પગને ખુલ્લા *ચૈાક*(અનુશ્રય)ની જુદી જુદી સ્થિતિ વાપરે છે. સેરાઇકેલા છઉ આક્ષિપ્ત ચૈાક વગર જ ચલાવે છે.

ધડને મુખ્યત્વે નિતંબ અને નીચેના અંગની ક્રિયાથી વિરુદ્ધ ચક્રકાર રીતે ફેરવવામાં આવે છે. આમ સીધા દૃશ્યને બદલે ત્રણ ચતુર્થાંશ કે પાર્શ્વદૃશ્ય સાંપડે છે. શરીરને લગભગ મરડી નાખવાથી જે ત્રાંસી ગતિ થાય છે તે આને લીધે થાય છે. ખભાઓ, આમ, હંમેશ આગળ પાછળ કે ઉપર નીચેની ત્રાંસી રેખા રચે છે. આવી મૂળભૂત સ્થિતિને અને હાથની અનેક સ્થિતિઓ જેમાં ખાસ કરીને એક હાથમાં તલવાર પકડી હોય તેમ માથા ઉપર અને

બીજો હાથ કમર પાસે ઢાલ પકડી હોય તેમ રાખવામાં આવે છે. તે શૈલીને શારીરિક ગતિક્રિયાની પરિભાષા બક્ષે છે.

બાહ્યાવકાશનું પ્રારંભિક અન્વીક્ષણ 'ભરતનાટ્યમ'ના અડવુ અને ઓડિસ્સીના અરસાની જેમ હોય છે. આ નૃત્ય શૈલીઓમાં કે મણિપુરી અથવા કથકમાં પ્રાથમિક ગતિક્રિયાઓ એક પગ પર વજન રાખી કરવામાં આવે છે. બીજો પગ બધી દિશાઓના અવકાશમાં મુક્ત પણે ફરી શકે છે. સેરાઇકેલા છઉમાં પણ પ્રારંભિક ગતિક્રિયાઓ આ કક્ષા પર આધારિત છે. આની પરિભાષા વર્ણનાત્મક છે. મૂળભૂત ગતિક્રિયાઓના સમૂહને *ચાળિ* કહે છે. *ચાળિ* કે ચળિ શબ્દ પ્રાચીન કાળના સંસ્કૃત નૃત્યગ્રંથોમાં મળી આવે છે. આજે પણ તે જ રીતે ભારતભરમાં વપરાય છે. જોકે પ્રાંતે પ્રાંતે તેનો અર્થ બદલાય છે. સેરાઇકેલામાં આનો અર્થ દિશા અને અવકાશમાં થતી ક્રિયાના પથને દર્શાવવા થાય છે. પ્રથમ ત્રણ *ચાળિ* ને આગે (આગળ), પીછે (પાછળ) આરહિ કે અદલિ (ત્રાંસી) જેવા સાદા શબ્દથી ઓળખાવવામાં આવે છે. બીજી ત્રણ તેની અવકાશને આવરી લેવાની લાક્ષણિકતાને દર્શાવે છે. તે પછી સીધી દિશામાં હોય કે વર્તુળાકાર અથવા ચક્રાકાર હોય. આમ આપણી સમક્ષ કલાકૃતિનું વર્તુળાકાર દર્શાવવા માટે ગોમુખ *ચાળિ* છે અથવા સૂરાવલિ છે જે ટેકરીની ટોચ કે સમુદ્રનાં મોજાં દર્શાવવા થાય છે.

પ્રાથમિક *ચાળિ*ઓ પછી એકમોમાં પરિણમે છે. તેને ટોપકાં કહે છે. આજે ભરતનાટ્યમ તેમ જ અન્ય નૃત્ય શૈલીઓના અડવૂ કે પ્રારંભિક ગતિ સાથે સરખાવી શકાય. ઘણું કરીને સેરાઇકેલાનાં આ ટોપકાંને *નાટયશાસ્ત્ર* અને *અભિનય દર્પણ*ની ગતિ સાથે સરખાવી શકાય. નવમાંનાં પાંચ ટોપકાંઓ પશુ અને પક્ષીઓની ગતિઓ અને ગતિક્રિયાને નિર્દેશે છે. (1) *બાઘધૂમકા* (વાઘ છલાંગ), (2) *બાશ્વ ગતિ* (વાઘની ગતિ), (3) *હસ્તિગતિ*, (4) *મયૂરગતિ*, 5) હંસગતિ અન્ય બે દેવો અને દાનવોનો નિર્દેશ છે, (6) *સુરગતિ* અને *કંસગતિ* . અંતમાં છેલ્લી બે સાગરનાં મોજાં (સાગર ગતિ) અને ડોલન ગતિ (ઝૂમકાં) ગતિઓ તેમની ગતિક્રિયાને નિર્દેશે છે.

ઉપર જણાવેલ આ બધાં ટોપકાંઓ પરથી સ્પષ્ટ થયું હશે કે તેઓ મનુષ્ય, કુદરત અને પ્રાણીના ઘનિષ્ઠ સંબંધને દર્શાવે છે. ઉપરાંત, તે પ્રાકૃતિક તેમ જ પશુપક્ષીઓની સૃષ્ટિમાંથી ઉત્પન્ન થતા અદ્‌ભુત દૃશ્યપ્રવંચને ખડુ કરે છે. આ ટોપકાંઓ કે ચાલવાની પ્રક્રિયાને વિલંબિત મધ્ય અને દ્રુત લયમાં રજૂ કરવામાં આવે છે.

આ ટોપકાંઓની પ્રાથમિક ક્રિયામાંથી બીજું એકમ સર્જાયું, તેથી તેને ઉફિલ કહે છે. સંસ્કૃત ઉપલયને આ શબ્દ મળતો આવે છે. મયૂરભંજ છઉની જેમ ઉફિલ રોજિંદા જીવનકાર્યમાંથી આવે છે. આનંદની વાત તો એ છે કે બન્ને શૈલીઓમાં ગાયના છાણને ખૂંદી ભેગું કરવાની અને લીપવાની! ક્રિયાને ઘણું મહત્ત્વ અપાય છે. આ દૈનિક ક્રિયાઓને સુંદર કલાત્મક આકૃતિમાં ઢાળવામાં આવી છે. તેમાં આખા પગ વડે આવાં કાર્યો દર્શાવી અવકાશમાં જટિલ આકૃતિઓ રચવામાં આવે છે. આ વર્ગમાં ગોબરગોળા, ગુતિકૂદ, ચદદિયાન અને ઝુન્તિદિયા નામની ઉફિલઓ આવે છે. બીજા વર્ગમાં કૃષક કાર્યો અને ધાન્ય ભેગું કરવાનાં કાર્યોમાંથી લેવાયેલ ઉક્તિઓ આવે છે. આમાંની ઘણી ખરી ક્રિયાઓ ધાન્ય ઊપજ પર અવલંબિત છે અને વધુ મહત્ત્વની પણ છે. ધાનકૂટ અને *કુલાપાચુડા* (સૂપડાથી ઝાટકવું) જેવી બે ઉફિલઓનાં નામ આવી ક્રિયાઓ પરથી આવ્યાં છે. બીજી ઝાડી ઝાંખરીનક કાપવાની અને વાંસનાં બે ફાડિયાં કરવાની ક્રિયાઓ દર્શાવે છે. ઘરગથ્થુ કાર્યો અને પોતાના દેહશણગારની ક્રિયાઓથી બીજું જૂથ બને છે. તે પિથૌ બટા, એડિમજા અને સ્નાન સિંદૂર ટીકા તરીકે ઓળખાય છે. છેલ્લો પ્રકાર આપણે અગાઉ જણાવેલ ગતિઓને મળતો જ છે. તેમાં ચોળિ દિઆન, હરિણ દિઆન, બાઘા ટોપકાં, બાઘ પાણિખિઆનો સમાવેશ થાય છે. છેલ્લે અન્ટામોડા નામની ઉફિલ છે. તેમાં હત્યા કરવી કે કોઈને કચડી નાખવા જેવી નાટયાત્મક ક્રિયાનો નિર્દેશ થાય છે.

અહીં યાદ રાખવું જોઇએ કે આ બધી ગતિક્રિયાઓના નમૂનાઓ નીચેનાં અંગોની સુસ્પષ્ટ સંધિયુક્ત ક્રિયાઓમાંથી ઉદ્‌ભવ્યા છે. પછી તે એકલી પિંડી સુધી જ નહીં, પણ આખા પગ સુધી પહોંચે છે. આ કોઇ પણ

ક્રિયાઓ હાથની ચેષ્ટા કે હસ્તાભિનય દ્વારા બીજી શૈલીઓની જેમ દર્શાવાતી નથી. ગાયના છાણને ભેગું કરવું વગેરે જેવી ક્રિયાઓ દર્શાવતી ઉફ્લિઓમાં અંગૂઠો આગળ ખેંચવામાં આવે છે. ઘૂંટણને કમરના ભાગ સુધી ઉપાડવામાં આવે છે. અલબત્ત, આમ કરવાથી જે સમક્ષ દેખાય છે તેથી *નાટ્યશાસ્ત્ર*ની ખાસ કરીને અપક્રાન્તા, અતિક્રાન્તા અને સ્વસ્તિક ચાળિઓની યાદ અપાવે છે. પગને ખેંચીને વિસ્તારવાની રીત પણ સ્પષ્ટ છે. ઘણી ઉફ્લિઓની અંતિમ સ્થિતિને આલિઢ કે પ્રત્યાલિઢ તરીકે ઓળખી શકાય. આ બન્ને સ્થાનોને રંગમંચ પર યુદ્ધ કે તલવાર ઢાલના ખેલને રજૂ કરવા માટે વપરાય છે. આ સાથે, પગને ખેંચીને તેને ઉપાડવાની ક્રિયા છે. આ હરિન દિઆન કે વાઘને પાણી પીતો બતાવવાનો હોય (વાઘ પાણી પીએ) ત્યારે જોવા મળે છે. આ પગે ખેંચીને કરવાના વિવિધ પ્રકારો સેરાઇકેલા અને મયૂરભંજ છઉમાં જે વપરાય છે તે *નાટ્યશાસ્ત્રના* વૃશ્ચિકકરણના જુદા જુદા પ્રકારો જ છે.

આમ ટોપકાંઓ ઉફ્લિઓ અને પ્રાથમિક ચાળિઓ મળીને ગતિક્રિયાઓનો લય સર્જે છે તેને ભંગિ કહે છે. છઉના સંદર્ભમાં ભંગિ વપરાય છે અને ઓડિસી તેમ જ અન્ય શૈલીઓમાં ભંગિ વપરાય છે. તેનો અર્થ આપણે સાવચેતીપૂર્વક સ્પષ્ટ કરવો જોઇએ. છઉમાં ભંગિ આરોહ અવરોહવની લયબદ્ધ ક્રિયા છે. જ્યારે શાસ્ત્રીય શૈલીમાં અને ખાસ કરીને ઓરિસ્સામાં તેનું મૂળભૂત સ્થાન છે. એવું લાગે છે કે કોઇ સમયે *ચાળિ* અને *ભંગિ* શબ્દો દરમ્યાન વિપર્યય થયો હશે.

આ ત્રણ અંગોનાં સંયોગથી નૃત્યની પદ્ધતિ ઘડાઇ છે. જોકે આપણે શાસ્ત્રીય શૈલીમાં કથકના ટુકડા કે ભરતનાટ્યમનાં *તિરમાણયમ* તરીકે ઓળખીએ છીએ તેવી અમુક ક્રિયાઓના સામૂહિક નમૂના તરીકે તેઓ રીતને અનુસરતા નથી. જોકે એ ખરું કે ઘણી નૃત્ય શૃંખલાઓ તિહાઇ કે ચોહાઇથી પૂરી થાય છે. ભંગિમાં *અભિનય*નો પ્રયોગ થાય છે. જોકે તે પગની સંયુક્ત ક્રિયાથી અને માત્ર ચહેરાના હલનચલનની નહિં, પણ હાથની કેટલીક ક્રિયાઓથી અને અવસ્થા વડે જ થાય છે. ભંગિઓનાં નામ સૂચક છે. *સ્નેહ, લજ્જા , ચાંદદેખા, વિષાદ, ચન્દ્રમુખ* જેવી ભંગિઓ છે. આ બધું સંગીતમાં કોઇ શબ્દો વગર કે હાથની મુદ્રાઓ વિના માત્ર ધડ અને હાથની વિસ્તૃત ક્રિયાઓ દ્વારા વ્યક્ત થાય છે.

એટલે સાહજિક રીતે ગતિક્રિયાઓ કોઇ તાલ કે છંદ અથવા વાજિંત્રના સહયોગમાં નિરૂપાયેલ છે. સેરાઇકેલા છઉમાં તીનતાલથી માંડી ચૈાદ માત્રાનો *ધમાર* પ્રકારનો તાલ વપરાય છે. શુષ્ક અક્ષરો ઢોલ પર વગાડાય છે. પ્રત્યેક થાપ અમુક બોલ રજૂ કરે છે. વાજિંત્રોમાં ઢોલ, ધુમસા, તીક અને નગારાં એમ ચાર જાતના ઢોલનો સમાવેશ થાય છે.મયૂરભંજ છઉની શરણાઇ જેવી *મહૂરિ* વપરાય છે. હવે હારમોનિયમ પણ ક્યારેક વપરાય છે. વાદ્યવૃંદમાં ઘંટ અને કરતાલનો પણ ઉમેરો થઇ શકે. કયારેક *રણશિંઘ* અને *નરસિંઘ* જેવાં વાજિંત્રો પણ વપરાય છે.

સ્વર સંગતિ આમ દરેક છઉ પ્રકારમાં અને ખાસ કરીને સેરાઇકેલા છઉમાં નહિંવત છે. વાદ્યસંગીત સૈાથી પ્રધાન હોય છે. હકીકત એ છે કે ઉપેન્દ્રભંજ, કવિસૂર્ય, ઉદિત નારાયણ જેવા પ્રસિદ્ધ ઓરિયા કવિઓની કૃતિઓનો સંગીત રચનામાં સમાવેશ થાય છે. પણ કોઇ કાળે કંઠ સંગીત આવશ્યક અંગ જરૂર હશે. સાહિત્ય સમૃદ્ધિને બદલે સૂરાવલિઓનું પુનરાવર્તન કરવામાં આવે છે. સાદા દેશાખ્ય અસદસુકલ જેવા દેશી રાગોથી માંડી માલકૌંસ, કેદાર, ભૈરવી વગેરે જેવા અત્યંત પરિષ્કૃત રાગો ગવાય છે. તીનતાલ, ધામર વગેરે જેવા અનેક તાલો અતિ કૈાશલ્ય અને પટુતાથી વગાડાય છે.

સેરાઇકેલા છઉના કાર્યક્રમમાં મહાકાવ્યનાં કથાવસ્તુઓથી માંડી માત્ર ગેય અંશોનો ઉપયોગ થાય છે. ગીતાત્મક અંશોમાં કયારેય કાવ્યત્વ હશે એવું લાગે છે. પુરુલિયા અને મયૂરભંજ છઉની નાટ્યાત્મક કથાવસ્તુ મહાકાવ્યો પર આધારિત છે. સેરાઇકેલા છઉ આ ઉપરાંત તેની કથાવસ્તુને પ્રકૃતિ, પશુપક્ષીઓ ઉપરાંત

ભારતીય દંતકથા અને પૈારાણિક કથાઓની સંકેતાત્મક અને વ્યાખ્યાત્મક કથાઓ સુધી વિસ્તરે છે. *મહિષાસુરમર્દિની, દુર્યોધન ઊરુભંગ, હરપાર્વતી, ઋષ્યશૃંગ, ચંદ્રભાગા* ઇત્યાદિ મહાકાવ્યો અને પૈરાણિક કથા પર આધારિત છે. આ બધી કૃતિઓ વાસ્તવિક કરતાં સંકેતાત્મક પ્રયોગો વધુ છે. રજૂઆત શૈલીમાં સંયમ અને ધીમે ધીમે ક્રમવાર કથાવસ્તુને વિકસાવવામાં આવે છે. પુરુલિયા છઉના જુસ્સાવાળી નાટયાત્મક અભિવ્યક્તિ કરતાં જુદી તરી આવે છે. કુદરત, પશુપક્ષીઓ પર આધારિત અંશોમાં *મયૂરનૃત્ય, સર્પનૃત્ય, પ્રજાપતિનૃત્ય, સાગરનૃત્ય* ઇંત્યાદિનો સમાવેશ થાય છે. રોજિંદા જીવનના કાર્યાત્મક અંશોમાં માછીમારના જીવનને સ્પર્શતી કૃતિ (ધીવર), નાવિક છે અને વધુમાં તે સાંકેતિક રીતે આયોજાય છે. પ્રજાપતિ નૃત્ય અને મયૂરનૃત્ય આમ તો ભમરા અને મોરને લગતું નૃત્ય છે. તે જીવનના વિવિધ અભિગમને વ્યક્ત કરે છે. સમુદ્રનાં સંકટો રજૂ કરતું નાવિકનું નૃત્ય પરોઢિયાની આકાશી અને સ્વર્ગીય ઘટનાઓને સાદૃશ્ય કરતી કૃતિઓ પણ છે. આમાંની *ચંદ્રભાગા* અને સૂર્યદેવની પ્રેમગાથા વર્ણવતી ચંદ્રભાગા કૃતિ છે. ઉત્તરોત્તર, પ્રત્યેક ક્રિયાથી તેમનો સંબંધ વધુ ગાઢ થતો જાય છે. અંતે *ચંદ્રભાગા* સમુદ્રમાં ઝંપલાવી કરુણ અંત લાવે છે. આકૃતિમાં આયોજાયેલ વિશિષ્ટ રૂઢિ શૈલી કાલ્પનિક અભિવ્યક્તિની ઉચ્ચતમ કક્ષાને વાચા આપે છે. આ જ સેરાઇકેલા છઉને અત્યંત પરિષ્કૃત પ્રકાર બનાવે છે. આમ તો સેરાઇકેલાનો અન્ય લોકપ્રિય પરંપરાઓ સાથે આંશિક કે નહિંવત સંબંધ છે. આવી ધાર્મિક અને અંતઃસ્પર્શી કથાવસ્તુઓ અલૈાકિક કાવ્યાત્મક સૈાંદર્યથી રજૂ કરાય છે. છતાં તેઓ અતિ નાટકીય નથી તેથી વધુ પ્રભાવિત કરે છે. તેનું શ્રેય તેનાં પ્રખ્યાત સેરાઇકેલાનાં મહોરાંઓને લીધે જ છે. આ મહોરાંઓ તો પોતાનો અલગ વર્ગ જ રચે છે. પહેલાં તો કદાચ તેઓ માટી કે કાદવથી બનાવાતાં પછી લાકડાનાં પણ બનાવતા હતા. હાલમાં તેઓ ખરકાઇ નદીની કાળી માટીથી બનાવાય છે. જે પાત્રનું મહોરું બનાવવાનું હોય તેનો માટીનો નમૂનો લાકડાના પાટિયા પર કરવામાં આવે છે. બારીક કપડું પછી તેની પર પાથરવામાં આવે છે, તેની પર કાગળનો થર લગાડાય છે. આ મહોરાંઓ પુરુલિયા છઉમાં વપરાતાં મહોરાં જેવા વાસ્તવિક નથી જણાતાં. તેની વિરલ સંકેતાત્મક શક્તિને લીધે વિશિષ્ટતા પ્રાપ્ત કરે છે. ભમરો, આંખો, નાક, મોં, હોઠ પ્રત્યેક અંગ ખૂબ કાળજીપૂર્વક ચીતરાય છે. જલરંગો કાવ્યાત્મક ભાવ સાદૃશ કરે છે. ભમરો, આંખો અને કપાળ વગેરેની રેખાઓની છાયાઓ જે રીતે ચીતરવામાં આવે છે તેમાં જ આ મહોરાંઓની ગુપ્ત સંકેતાત્મક શકિત છુપાયેલી છે. આ મહોરાંઓ કયારેય મૃત કે જડ નથી લાગતાં. પાત્રોની વિવિધતા આ મહોરાં રજૂ કરી શકે છે. તે કેવળ દક્ષિણ-પૂર્વ એશિયાની, ખાસ કરીને ઇન્ડોનેશિયાની વ્યંગ તોપેન જેવી પરંપરાઓ સાથે જ સરખાવી શકાય. ભારતભરમાં કયાંય આ પરંપરા અને પ્રણાલીનો જોટો નથી. મહોરાં *અભિનય* અથવા ભાવાભિવ્યક્તિની શૈલી તેમ જ વેશભૂષા ઉપરાંત શિરોવસ્ત્રનું મધ્યવર્તી અંગ છે. આ વેશભૂષા અને શિરોવસ્ત્ર બીજા છઉ અને ખાસ તો મયૂરભંજ છઉને ઘણાં મળતાં લાગે છે. સેરાઇકેલા અને મયૂરભંજ બંનેમાં નીચેનું ધોતિયું સામાન્ય છે. ઉપરનું વસ્ત્ર કે પહેરણ જોકે અલગ છે, કારણ કે સેરાઇકેલામાં મોટે ભાગે લાંબી બાંયનું પહેરાય છે. ઉપર અનેક ઘરેણાંઓ હોય છે. શિરોવસ્ત્ર કે મુગટો પુરુલિયાની જેમ ભારી કે ચળકતા ભભકાદાર નથી, તેમ છતાં પ્રભાવશાળી છે.

પ્રકરણ 6

મયૂરભંજ છઉ

મયૂરભંજ છઉનો સમાંતર વિકાસ પણ નૃત્ય-નાટ્ય પ્રકારોના સંવર્ગોના અર્થમાં વર્ગીકરણ કરતાં ઘણા પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. તે અલબત્ત, ભારતીય નાટ્ય પરંપરાઓનું જટિલ દૃશ્ય નિર્દેશે છે. નૃત્ય-નાટ્યની કક્ષાએ તે ગ્રામીણ કે ગ્રામ્ય અસરવાળું કે આદિવાસી પણ ગણાય છે. બીજી બાજુએ તે ભારતનાં મહાકાવ્યોની પરંપરાઓનાં પણ ઘણાં તત્ત્વો ધરાવે છે. આમ ભારતીય સંસ્કૃતિના પ્રમુખ પ્રવાહોના અંશો પણ ધરાવે છે. છેલ્લે, નૃત્ય શૈલીના અર્થમાં તે શરીરની ગતિક્રિયાના સ્પષ્ટ નિયમોવાળા કલ્પનાસર્જિત છે.

મયૂરભંજ છઉના વર્ણન અને સર્વેક્ષણ દરમ્યાન આપણે તેના પ્રાથમિક કે દ્વિતીય કક્ષાના આધારે અજાણ્યા ઇતિહાસ પર વિચાર કરતાં આ શૈલી પ્રકારના આંતર અને બાહ્ય ઘડતરમાં જે તત્ત્વોએ ભાગ ભજવ્યો તેને તપાસીશું.

ઓરિસ્સાના દક્ષિણ ભાગમાં મયૂરભંજ છઉ પ્રચલિત છે. મયૂરભંજના રાજ્યની આસપાસ જ આજે બિહાર પ્રાંતમાં ગયેલ સેરાઇકેલા અને બંગાળનું પુરુલિયા આવેલ છે. આ પ્રદેશની આસપાસ મધ્યપ્રદેશ અને બિહારની જનજાતિઓ સાથે ઘણું સામ્ય ધરાવતી અનેક જનજાતિઓ છે. આ જનજાતિઓમાં મુંડાથી માંડી ઓસ્ટ્રિક પ્રકારની જાતો છે. અલબત્ત, આ વર્ગીકરણ માટે માનવવિજ્ઞાનીઓના વિભિન્ન મતો પ્રચલિત છે.

કૃષિક અર્થમાં આ પ્રદેશની ઘણી જાતિઓમાં વિચરતા ખેડૂતો છે. કેટલાંક સાધનો વડે ખેતી કરે છે. ઘણી ખરી દેવોને રીઝવવાની વિધિઓ આદિવાસીઓમાં લગભગ સરખી છે. ખેડૂતોની તો વિધિઓના ખાસ ઊપજ અને વૃદ્ધિના સંકેત સમા વાંસના સ્તંભની સ્થાપના જેવી હોય છે. હો અને ઓરાઓનાં નૃત્યો તેમના રહેઠાણથી ઘણે દૂર કરવામાં આવે છે. અહીં ઝૂમ (વિચરતી ખેતીની) વિધિઓ પહેલાંસ્તંભ સ્થાપવામાં આવે છે.

ભાષાકીય રીતે આ આદિવાસી કોમો મુંડા વર્ગની ભાષા હેઠળ આવે છે. તેઓ બિનઆર્યપ્રવાહના વંશજો છે.

મયૂરભંજ છઉ નૃત્ય કરતી કોમને વધુ ઝીણવટપૂર્વક તપાસતાં જણાશે કે નૃત્ય ભલે ઠેઠ ગ્રામ્ય સંસ્કૃતિની અભિવ્યક્તિ હોય છતાં તેણે ઘણાં જનજાતીય તત્વોને અપનાવ્યાં છે. આપણે આમાંનાં એક બે તત્ત્વોને તપાસીશું.

નૃત્ય કરતા લોકો કોઇ પણ અપવાદ સિવાય, ભારતમાં જેને પછાત વર્ગ કહેવાય છે, તેમાંથી આવે છે.

સંવિધાનમાં નટ, ભાંડ, ભૂમિયા, પાઇક અને બીજા વર્ગોના લોકો નોંધવામાં આવ્યા છે. આમાંથી પૂરારીઓ મયૂરભંજ છઉ જ ભજવે છે. અહી ભારતીય સમાજની જનજાતીયથી માંડી ગ્રામ્ય અને ઊંચી જ્ઞાતિઓ દરમ્યાન સંબંધો અને આદાન-પ્રદાનના વિવિધ સ્તરો કેવી રીતે રચાય છે તેની ગુરુકિલ્લી મળે છે. મયૂરભંજ સાથે સંકળાયેલ માંગલિક વિધિમાંથી એક વિધિ તે સ્તંભ સ્થાપવાની છે.

નૃત્ય માટે બે તહેવારો મહત્ત્વના કહેવાય છે. એક દશેરાના સમયે (આ થોડા સમયથી જ શરૂ થયું છે) અને બીજો *ચૈત્ર પર્વ*. આપણે માટે *ચૈત્ર પર્વ* વધુ અગત્યનું છે. અહી યાદ રાખવું જોઇએ કે ભારતભરમાં *ચૈત્ર પર્વ* પાકની લણણીના સમયનો મહાન પર્વ છે. આપણે એકસાથે બે સ્તરીય કાર્યો જોઇએ છીએ, સ્થળાંતર કરતી જનજાતીય ટોળીઓની માંગલિક વિધિઓ અને ખેતીની ઊપજને લગતી વિધિઓ અને ઉત્સવો. આ સ્તર ઉપરાંત બીજો પણ ઉમેરવામાં આવેલો છે, કારણ હાલમાં શિવપૂજાને લગતી વિધિઓ હોય છે. અહી નોંધવું આવશ્યક છે કે ઉત્સવ દરમ્યાન કોઇ જાતની મૂર્તિપૂજા અહી નથી થતી. સ્તંભ જ શિવનું સ્વરૂપ છે. ભક્તોને જ ભક્તો કહેવાય છે કે પછી તેનો અપભ્રંશ'ભગત' વપરાય છે.

સેરાઇકેલાની જેમ ભક્ત તરીકે નિમાયેલી વ્યકિતઓ ઉત્સવ દરમ્યાન તેમનાં ગોત્ર બદલી શિવગોત્ર ધારણ કરે છે.

ચૈત્ર પર્વના પંદર દિવસ અગાઉ વિધિઓ માટે નકકી કરેલ વ્યક્તિઓને આકરી તપસ્યા માટે નકકી કરવામાં આવે છે. બધા ઉપવાસ કરી, પવિત્ર સ્નાન કરી અંબિકાના મંદિરમાં દર્શન કરે છે. ત્યાર બાદ મુકરર કરેલા સ્થળે શિવની પૂજા કરવા જાય છે. ઘણા અંશે આ દક્ષિણના *કાવાદિ* અને *કરગમ* નૃત્યોને મળતું નથી આવતું ? બધી ધાર્મિક ક્રિયાઓ ચૈત્ર સંક્રાતિના ચાર દિવસ પહેલાંથી *પટ* વિધિઓ બાદ પૂરી થાય છે. ભકતો સામાન્ય લોકો નથી. દીક્ષા અપાયા બાદ અગ્નિ પર ચાલવાનું હોય છે. આને *નિઆન પટ* કહે છે.

આવી બીજી વિધિમાં ભક્તને એક સ્તંભ સાથે એક પગેથી બાંધી ઊંધે માથે ઉપર લટકાવવામાં આવે છે. નીચે અગ્નિની જવાળાઓ ભભૂકતી હોય છે આને *ઝૂલા પટ* કહે છે. અંતમાં, એક ' T 'આકારના લાકડા પર બાંધી તેને ગોળ ફેરવવામાં આવે છે. કયારેક કાંટા પર પણ ચાલવાનું હોય છે. આ વિધિઓ ચૈત્ર મહિનાના છવ્વીસમા દિવસે જયારે ઉત્સવના કળશને પાણીથી ભરી પ્રારંભની ઘોષણા કરવામાં આવે છે ત્યારે કરવામાં આવે છે.

માટીના કુંભને સિંદૂરના રંગે રંગી મંત્રોથી શુદ્ધ કરવામાં આવે છે. *મહાશક્તિ*ના પ્રતીકરૂપ આ *ઘટ*ને *જાત્રાઘટ* કહે છે.

નૃત્ય સમારોહ પહેલાં થતી આ ધાર્મિક વિધિક્રિયાઓના મહત્ત્વ વિશે વધુ ચર્ચા કરવાનું ખાસ જરૂરી નથી. અહી પ્રાચીન વિધિઓ, ઊપજવિધિઓ અને દેવી પૂજાનું સંમિશ્રણ જોવા મળે છે. આ પશ્ચાદભૂમાંથી જન્મતા નૃત્યને નિઃસંદેહપણે શાસ્ત્રીય તો ન જ કહી શકાય, છતાં આવી પશ્ચાદભૂને કારણે શું 'લોક' કહી શકાય ?

અહી આ પ્રશ્નનો જવાબ ન આપતાં આપણે અત્યારે નૃત્ય તરફ વળીએ. ઉત્સવના પહેલા દિવસે એટલે ચૈત્ર માસના છેલ્લા ત્રણ દિવસો અને એપ્રિલ અગિયાર, બાર અને તેરની આસપાસ આવતા આ દિવસો જયાં વિધિઓ થઇ હતી ત્યાં ન જતાં નર્તકો સીધા ભૈરવ મંદિરે જાય છે. તેમના શિક્ષકો કે ગુરુને તેઓ ગુરુ નથી કહેતા, પણ ઉસ્તાદ કહે છે. અલબત્ત આમાં સમન્વય જરૂર છે. *ઉસ્તાદ* અને સંગીતકારો ભૈરવની પૂજા કરે છે. નવા શિષ્યોને દીક્ષા પણ આપે છે.

દરેક નર્તકના જમણા હાથ પર લાલ દોરો બાંધી દીક્ષા અપાય છે. ઉસ્તાદો અને સંગીતકારોને નવું ધોતિયું દક્ષિણા તરીકે અપાય છે. પ્રાથમિક વિધિઓ બાદ આખું જૂથ વિધિયાત્મક પ્રણામ નૃત્ય કરે છે. આ નૃત્યની વિશિષ્ટતા એ છે કે અહીં કવિત્થનાં પાન અને ફૂલો સાથે રંગભૂમિની માટી ચડાવવામાં આવે છે. આ બધાને લાલ વસ્ત્રમાં બાંધી ઓગણીસમી સદીમાં બાંધેલ રંગપીઠ પર મુકવામાં આવે છે. ભૈરવને ધરાવેલ આ પ્રસાદને બધા નર્તકો સૌ પ્રથમ પ્રણામ કરે છે.

મયૂરભંજ છઉના નૃત્યનું વર્ણન કરતાં પહેલાં નૃત્ય રજૂઆત પેહેલાં થતી વિધિક્રિયાઓને આ તબકકે તપાસીશું. ઉત્સવ પૂરો થાય તે મધરાતે બીજો કુંભ લાવવામાં આવે છે. આને *નિશિઘટ* કે રાત્રિનો કુંભ અથવા કયારેક *કામના*, આશા(ઇચ્છા)નો *ઘટ* કહે છે. આ ઘટ ઘણી રીતે શક્તિને નિરૂપે છે. નૃત્ય સાથે સંકળાયેલ બીજી વિધિમાં ખાસ સૂર્યદેવની પૂજા માટે રચાયેલ નૃત્યનો સમાવેશ થાય છે. આ કયારેક ઉત્સવ દરમ્યાન પણ રજૂ કરાય છે. અહી એ યાદ અપાવવું જોઇએ કે આવી ઘણી પૂજાઓ જનજાતિઓમાં અને ગામડાંઓ ઉપરાંત પરિષ્કૃત ઉચ્ચ વર્ગના ઓરિસ્સાના બ્રાહ્મણોમાં સામાન્ય છે. આ તબક્કે સૂર્યદેવને સમર્પિત કોણાર્કના ભવ્ય મંદિર તરફ ધ્યાન દોરવું જરૂરી થઇ પડશે. સભ્યતા અને સંસ્કૃતિના સહઅસ્તિત્વ ધરાવતા લોકો તેમ જ અર્થઘટનો અને સંકેતોની વિવિધતા સ્પષ્ટ છે. અત્યાર સુધી જણાવેલ બધી વિધિઓ સેરાઇકેલાની વિધિઓ સાથે ઘણું સામ્ય ધરાવે છે છતાં તેમાં ઘણી ભિન્નતા પણ છે.

હવે નૃત્યને તપાસીએ. ઉપર વર્ણવેલ વિધિક્રિયાઓની પૂર્વે અને પછી થતા નૃત્યનું વિવિધ રીતે વિવેચન આપણે કરી શકીએ. તેને બહારથી જ તપાસી તે વિભાગની અન્ય પ્રચલિત શૈલીઓ સાથે તેના ઓરિસ્સા બહારના પ્રદેશોના અન્ય પ્રકારો સાથેના સંબંધને આપણે તપાસી શકીએ. તેને આપણે વધુ ઝીણવટપૂર્વક તપાસતા, એટલે કે તેની ગતિક્રિયા અને શરીર જે અભિવ્યક્તિનું સાધન છે તેના સંદર્ભમાં જોઇ શકીએ. તોપણ અંતે તો આપણે આંતરસંબંધો અને જોડાણોને તપાસવા માટે જ ઉપયોગી થઇ પડશે. હજી સુધી મયૂરભંજ છઉનો ઇતિહાસ બહુ ઓછો જાણીતો છે. ગ્રંથો પણ ઉપલબ્ધ નથી. ટૂંકમાં બહારથી એવું લાગશે કે આ શૈલી માત્ર *દેશી*, લોક કે પછી મૈાખિક પરંપરા પર આધારિત શૈલી છે. જોકે, કલિંગ રાજયના શિલાલેખો અને તેની રાજકીય તવારીખોને ઝીણવટપૂર્વક તપાસતાં જણાશે કે તેમાં યુદ્ધકલાની પરંપરાઓ પ્રચલિત હતી અને *પાઇક* નામના અનેક સૈનિકોની ભરણપોષણની વ્યવસ્થા હતી. આપણને એ પણ જાણવા મળે છે કે રાજા માનસિંહે બંગાળ અને ઓરિસ્સાની મુલાકાત લીધી ત્યારે નૃત્યો થયાં હતાં, તે કદાચ *'છઉ'* જ કહેવાતાં હશે. શિલ્પ પરંપરાઓનાં યુદ્ધ દૃશ્યો, તલવાર બાજીના ખેલો અને વિવિધ અંગકસરતના ખેલના આલેખોના પુરાવાઓ અને સમર્થન આપે છે. આમાં ખંડગિરિ અને ઉદયગિરિનાં ગુફાચિત્રોથી માંડી ભુવનેશ્વર અને કોણાર્કનાં મધ્યકાલીન સ્મારકોનો સમાવેશ થાય છે. ઘણા સમય પછી સત્તર, અઢાર અને ઓગણીસમી સદીઓમાં ઓરિસ્સાની *પટ*ચિત્ર શૈલીનો ઉદ્દભવ આપણે જોઇએ છીએ. આ ચિત્રોનું મુખ્ય કથાવસ્તુ કૃષ્ણની લીલાઓ પર આધારિત છે. છતાંય *રામાયણ* અને *મહાભારત*નાં ઉદાહરણો પણ જોવા મળે છે. મયૂરભંજ છઉમાં વપરાતાં સ્થાનો અને ભંગિઓની ઘણી લાક્ષણિકતા શિલ્પ રેખા અને રંગમાં આલેખાયેલાં શિલ્પો તેમ જ ચિત્રોનાં સ્થાનો અને ભંગિઓને મળતી આવે છે. શિલ્પ અને ચિત્રના પુરાવાઓ પરથી લાગશે કે મયૂરભંજ છઉના નૃત્યકારો 'મહા' પરંપરાના શિલ્પીઓ જે માનવ સ્વરૂપના આલેખનથી માહિર હતા. તેનાથી તેઓ ક્યારેય અજાણ્યા તો નહોતા. મયૂરભંજ છઉ તેમની વિષયસૂચિમાં *રામાયણ*, *મહાભારત* તેમ જ શિવ અને કૃષ્ણની કથાઓનો સમાવેશ કરે છે. આ ઉપરાંત, માત્ર યુદ્ધની કસરતોવાળાં નૃત્ય પણ હોય છે. આ નૃત્યોમાં *અસ્ત્ર-દંડ* જેવા અંશોનો સમાવેશ છે.

ઉપર જણાવેલ કથાવસ્તુઓ ઉપરાંત રોજિંદી જીવન ઘટનાઓ પર આધારિત શિકારી નૃત્યો અને વાંસ, દોરડાં તેમ જ ઘડા ઉપર થતાં અનોખી ઢબનાં નૃત્ય પણ છે.

પ્રસંગોત્સવ નૃત્યનાં કથાવસ્તુઓ તેમ જ સ્થાનો અને ભંગિઓ મયૂરભંજનાં નૃત્યોને સેરાઇકેલા અને પુરુલિયાનાં પ્રચલિત નૃત્યો સાથેનો સંબંધ અને વિકાસના અનેક સ્તરોની ગતિવિધિજે સ્પષ્ટ કરે છે. તેઓ ભારતનાં અન્ય નૃત્ય-નાટ્યો અને ખાસ કરીને બંગાળ અને ઓરિસ્સાની જાત્રાની સાથે સંબંધ સ્થાપે છે. તેની વર્ણનાત્મક શૈલી અને નાટ્ય સરંચનાની આંધ્ર પ્રદેશ અને કર્ણાટક પ્રદેશના કેટલાક પ્રકારો સાથે આછું સામ્ય છે.

બાહ્ય પુરાવાને નૃત્યની મૂળ શૈલી સાથે સરખાવવા જોઇએ. એક વાર નૃત્યની શૈલી તરફ વળીએ પછી જનજાતીય તરફ વળીએ અને જનજાતીય, લોક અને ગ્રામીણ નૃત્યોના દરેક તત્ત્વથી આપણને જણાશે કે તેણે જે ખેરવી નાખ્યા છે અને વિશિષ્ટ શૈલી હાંસલ કરી છે તે નૃત્ય પ્રકારોના લાક્ષણિક તત્ત્વને સામાન્ય રીતે 'શાસ્ત્રીય' કહે છે. કોઇ એક નૃત્ય પ્રકારને શાસ્ત્રીય તરીકે ઓળખાવવા માટેનો માપદંડ તેના કાવ્ય કે સાહિત્યની વિપુલતાનું અસ્તિત્વ કે અનુપસ્થિતિ છે. બીજો માપદંડ તે આ સાહિત્યની સંગીત રચનાઓ અને તે રાગ પદ્ધતિમાં નિબદ્ધ છે કે નહિ તે ત્યાર બાદ ત્રીજો મુદ્દો છે કે તેમાં શુષ્ક અક્ષરોની અટપટી અને જટિલ પ્રથા છે કે નહિ અને તેઓને અમુક તાલમાં બેસાડવામાં આવેલ છે કે નહિં. અવકાશ કે સ્થાનને લક્ષમાં રાખી ગતિક્રિયાને નકકી કરી છે કે નહિ તે ચોથો મુદ્દો છે. અને અંતે શબ્દસ્વર વચ્ચે, પછી શબ્દ અને સ્વરલય સાથે શબ્દ સ્વર અને લયનો ચેષ્ટા સાથેનો સમન્વય અને સંબંધ જરૂરી છે. મયૂરભંજ છઉને આ બધા મુદ્દાઓ વડે તેમ જ તેને ગતિક્રિયાના વિશિષ્ટ સિદ્ધાંતોના સંદર્ભમાં, ઉપરાંત તેનું વિશ્લેષણ ઉપર જણાવેલ માપદંડો અને તેના સિદ્ધાંતો તેમ જ મૈખિક અભિવ્યક્તિની પ્રથાને તે અનુસરે છે કે કેમ તે પરથી કરી શકાય અને મૂલવી શકાય.

*નૃત્યરંગ બાજા*થી શરૂ થાય છે. આ પડદા પાછળ થાય છે. ખાસ કરીને તો આ વાજિંત્રો દ્વારા થતી *પૂર્વરંગ* અને કથાકલિના *પૂર્વપાદ*ને મળતી સ્તુતિ જ છે. આના પછી વાદ્યકારો એક ધૂન વગાડે છે. પછી જુદાં જુદાં પાત્રો તખ્તા પર આવે છે. આને *ચાળિ* એટલે 'ચાલવું' કહે છે. પાત્રો તેમની વિવિધ મુદ્રાઓમાં કે *ધારણ*માં આવે છે. સેરાઇકેલા તેમ જ પુરુલિયા છઉથી અલગ, પાત્રની અહીં અમુક અવસ્થા અને ગતિ જ પાત્રને મહોરાની મદદ સિવાય તેની ઓળખ આપે છે. રંગબાજા પછી અને મુખ્ય નાટક શરૂ થતાં પહેલાં કાજી-પાજી નામનાં બે પાત્રો તખ્તા પર આવે છે. તેમના પરિસંવાદમાં વાર્તાલાપ, અંગચેષ્ટા અને ક્રિયાઓનું સંમિશ્રણ આશ્ચર્યજનક હોય છે. આને વિદૂષક પ્રણાલિકા કહે છે. આ પ્રમાણે તરત સંસ્કૃત રંગના *નટી* નટી અને *સૂત્રધાર*ની તેમ જ અન્ય પ્રકારોમાં વિદૂષકની યાદ અપાવે છે.

પાત્રો તેમના વિશિષ્ટ ધરણમાં આવી જાય પછી નાચ શરૂ થાય છે. નાચ શબ્દ આમ નૃત્ત પરથી આવ્યો છે . આ તબક્કે નૃત્યનું મુખ્ય કથાવસ્તુ વ્યક્ત કરવામાં આવે છે. પણ નાટયાત્મક ક્રિયા કે કથાને બહુ થોડી આગળ લઇ જવાય છે. છેલ્લા તબક્કે થોડી તીવ્ર લયમાં નાટકો કરવામાં આવે છે અને તેમાં નાટયક્રિયાને વધુ સ્પષ્ટ કરાય છે. જોકે અહીં સ્વરનો સહયોગ તો હોય છે, પણ સાહિત્ય બહુ ઓછું કે નહિવત્ હોય છે. નૃત્ય-નાટય ખાસ કરીને શરણાઇ જેવી *મહુરી*, *તેઉલ* નામના તંતુવાદ્ય અને વધારામાં ઢોલ, ચાડતિઅડિ (બે સળિઓ વડે વગાડાતું સાંકડું ઢોલ) *નગારાં* અને ધુમસા (દાંડિયા વડે વગાડાતાં નાનાં નગારાં) વડે પ્રસ્તુત કરાય છે. બધાં વાદ્યોનું ઢોલ નેતૃત્વ કરે છે : મહુરિ અને તેઉલ સ્વર જાળવે છે અને કયારેક વાંસળી પણ વપરાય છે. વાજિંત્રો પર વગાડાતી ધૂનોં લોક તેમ જ ઓરિસ્સાનાં ગીતોને ઘણી મળતી આવે છે. આમાં હિંદુસ્તાની શાસ્ત્રીય સંગીતની રાગરાગિણીઓ પણ ઓળખી શકાય છે. મયૂરભંજના કલાકારો છત્રીસ રાગિણીઓના જાણકાર હોવાનો દાવો કરે છે. છતાં શબ્દ, સ્વરો કે અમુક મૂળભૂત તાલ સાથે શાસ્ત્રીય પ્રકારો જેવો યથાર્થ તાલમેળ નથી-એમાં નામ

ગવાયેલાં કે વગાડાતાં સ્વર, તાલ અને નર્તકની ચેષ્ટાઓ સાથે સામાન્ય કક્ષાનો સંબંધ છે. તેમાં જોકે ચર્મ વાદ્યોને વગાડવામાં ઘણી દક્ષતા રહેલી છે. અહી નર્તકો દ્વારા રજૂ કરાતા તાલ અને શુષ્ક અક્ષરો બોલવાની ખાસ શૈલી છે. ઢોલ અને ચડચાદિ વચ્ચે જુગલબંધી પણ થાય છે.

નૃત્યને પણ સેરાઈકેલા છઉની જેમ ટોપકા, ઉફિલ અને ભંગિમાં વિભાજિત કરી શકાય. ભારતની અન્ય શાસ્ત્રીય શૈલીઓની જેમ મયૂરભંજ છઉ બે મૂળ મુદ્રાઓ કે સ્થાનોથી શરૂ થાય છે. આ અવસ્થાઓ આમ તો તદ્દન અલગ છે, છતાં પણ પરિષ્કૃત ઓરિસ્સાની મુદ્રાઓ સાથે ઘણી મળતી આવે છે. ભરતનાટ્યમને ચતુષ્કોણ કે ત્રિકોણોની શૃંખલા વડે, કથકલીને ચોરસ કે લંબચોરસમાં, મણિપુરીને અંગ્રેજી આઠડા સાથે, કથકને સીધી રેખા અને ઓરિસ્સીને ત્રિભંગ આકૃતિઓ વડે સમજી શકાય. આથી વિપરીત મયૂરભંજ છઉ ખુલ્લો ત્રિભંગ અને *ચૌકને* પ્રારંભિક અવસ્થા તરીકે વાપરે છે. ચૈાકમાં શરીરનું વજન મધ્યસૂત્ર વડે સરખી રીતે વહેચાયેલું હોય છે. ત્રિભંગમાં વહેંચાયેલું નથી હોતું. મધ્યસૂત્રથી જુદી જુદી જગ્યાએ તે ફેલાયેલ હોય છે. ટોપકાઓ, ઉફિલઓ અને ભંગિઓ બધાં આ મુખ્ય અવસ્થાઓમાંથી જ જન્મે છે. આથી ઓડિસી અને મયૂરભંજ છઉ વચ્ચે નિકટતમ સામ્ય છે. જોકે ગતિક્રિયાની સંરચના ઘણી જુદી છે. ક્રિયાઓનાં એકમોની ગતિક્રિયાના પ્રકાર, જેમ કે સબળ, સુસ્પષ્ટ, ઝડપી પણ સુગઠિત, છેદતી અને વહેતી પ્રવાહિત અને લચીલી અદામાં આલેખી શકાય. આ બધી ક્રિયાઓ *હથિયાર* ધરા (હથિયાર ધારણ કરવું) *કલિકટા* (કલિ એટલે કાલી, ડાળીની સૈાથી કુમળી કળી ને હથિયાર વડે કાપવી) અને *કલિભંગા* (કળીનું વળવું કે તોડવું) જેવા ભાવાત્મક શબ્દોથી ઓળખાય છે. પહેલી ભંગિ ખુલ્લી અવસ્થા દર્શાવે છે, બીજી સંક્ષિપ્ત પણ ઝડપી કાપવાની ક્રિયા વચ્ચે ઓચિંતા અટકી જઈને થાય છે. ત્રીજીમાં ઉપર ધડને ખૂબ ઋજુ ગતિક્રિયાથી ફેરવવામાં આવે છે. આ બધાં એકમો અને ક્રિયાઓના સમૂહને જુદા ક્રમમાં ગોઠવેલ હોવા છતાં એકબીજાથી અલગ ઓળખી શકાય. *તાંડવ* અને *લાસ્યના* અર્થમાં જોકે કોઈ સમાનતા તારવી શકાતી નથી. *હથિયાર ધરા* અને *કલિકટા તાંડવ* પ્રકારની ક્રિયાઓ તેમ જ કલિભંગા લાસ્યનો નિર્દેશ કરે છે.

આમ આમાં નૃત્ત, નૃત્ય અને નાટ્ય તેમ જ *તાડવ* અને *લાસ્ય* છે. કમરથી ઉપરના ધડને નીચલા શરીરની ગતિઓની સમકાલીન કે કયારેક વિરુદ્ધ દિશામાં ફેરવવામાં આવે છે. પગની ક્રિયાઓ વધુ સ્પષ્ટ છે અને નામ પ્રમાણે વિવિધ કક્ષામાં વિભાજિત કરી શકાય. કેટલાંક નામો ક્રિયાનો માર્ગ નિર્દેશે છે તો અમુક બીજા નીચેના શરીરને, જેમ કે પગ, પિંડી અને પગનાં આંગળાને દર્શાવે છે. ઘણી ઉફિલઓનાં નામો ઓરિયા સ્ત્રીઓનાં છાણ ભેગું કરી લીપવું અને દેહ શૃંગાર કરવાનાં કાર્યો પરથી આવ્યાં છે. આના *ગોબર-ખૂઢા* (છાણ ભેગું કરવું), *ગોબર ગોળા* (છાણમાં પાણી ઉમેરી ભેગું કરી છૂંદવું), *ચદદિયા* (ચોતરામાં છાણ લીપવું), *ચિંચા* (માટી ખોદવી), *ખર્કા* (વાસીદું વાળવું) અને ઝૂંટિદિયા (ચોખાના લોટથી રંગોળી કરવી)નો સમાવેશ થાય છે.

બીજા કેટલાક રોજિંદા જીવનવ્યવહારમાંથી નામો લેવાયાં છે. *બાસન માંજા* (વાસણ માંજવાં), *હળદિ બટા* (હળદર લસોટવી), *ધાનકૂટા* (ધાન ખાંડવું) અને *ધાન પાછૂડા* (ચોખાને છડવા) જેવા કેટલાક બીજા પ્રકારો *ગાધૂઆ* (સ્નાન કરવું)*મથાઝડા* (વાળ ધોયા પછી ઝાટકવા), મુંહ પોછા (રૂમાલથી મોં લૂછવું), *સિંથાકૂડદા* (સેંથી પાડવી), *સિંદૂર પિઢાં* (કપાળમાં કંકુ પૂરવો), *ઝૂંટિયા મજા* (વીંટી સાફ કરવી), *ઊઢૂનિ છાતા* (ખભા પરની ઓઢણી સરખી કરવી), છલ્ક (મસ્તીથી ચાલવું) અને ઠમકા (ઠુમકો આપી ચાલવું), જેવાં સૈાંદર્ય પ્રસાધન કાર્યોને મળતાં આવે છે. હજી આ ઉપરાંત બીજા *કંટક* (કાંટાળો છોડ કાપવો), *કણ્ટનિકા* (માર્ગમાંથી કાંટા દૂર કરવા) અને *બાઉંશ્સચિરા* (વાંસ ફાડવો) જેવી ક્રિયાઓ પરથી પણ આવેલ છે. *અંતેમોદા* (પેટ પર લાત મારી કોઈને મારી નાખવું), *ખંડા હણ* (કયારેક *જિતાહણ* એટલે કે તલવારથી કોઈનો વધ કરવો), *હાબ્સ* (ગદાથી કોઈને મહાત કરવા) અને *ઉસ્કા જંકા* (ઊંચે ઉછાળી પછી નીચે દબાવવું) જેવી યુદ્ધ ક્રિયાઓવાળી અન્ય કેટલીક ક્રિયાઓ છે.

(પાણીમાંથી કૂદતી માછલી) *બગ ટોપકા* (બગલાનું ચાલવું). *બગ માછ ખોજા* (બગલાએ માછલી શોધવી), *મંકડચિતિ* (વાંદરાની ગુલાંટ), ચિંગ્દિચિતિક (પાણીમાંથી કાઢ્યા પછી તરફડવું) અને ચેળિ-દિઆન (બકરીનું કૂદવું) વગેરેનો તેમાં સમાવેશ છે.

ઉફિલઓના વર્ગીકરણથી સ્પષ્ટ થાય છે કે તેમાં કૃષક કાર્યો રોજિંદી ઘટમાળ, યુદ્ધની કસરતો અને પશુઓની ગતિઓ દર્શાવવામાં આવે છે. આ સાથે મનની ગતિઓ અને તેમના ભાવો વ્યકત કરતી ઉફિલઓ પણ છે.

વળી શુદ્ધ અભિવ્યક્તિથી કાલ્પનિકતાના સ્તરો છે. તેમને ગતિકાર્યના સંદર્ભમાં વિશ્લેષિત કરીએ તો જણાશે કે આ ઉફિલ *નાટ્યશાસ્ત્રની* કેટલીક ભૈામિ અને આકાશકિ ચારિઓને મળતી આવે છે. (મંડલ સ્થાન) જેવાં કેટલાંક સ્થાનકો અને ભમરી પ્રકારનાં *કરણો*, જેવાં કે *વૃશ્ચિકકરણ નાટયશાસ્ત્રમાં* વર્ણવ્યાં છે તેને મળતાં આવે છે. છેલ્લાં બે મયૂરભંજ છઉનાં ખાસ વિશિષ્ટ લક્ષણો છે.

નાટ્યશાસ્ત્ર *વૃશ્ચિકકરણ* પ્રકારનાં કરણોનો ઉલ્લેખ કરે છે. વૃશ્ચિકકરણો, તેમના નામ પ્રમાણે વીંછી પગાનો નિર્દેશ કરે છે તેમાં *વૃશ્ચિક લતા*, *વૃશ્ચિક ઊર્ધ્વ* લતા અને એવા બીજા ઘણા છે. મંદિરોની ભીંતો પર તેઓ કંડારાયેલા જણાય છે. *ખંડગિરિ વિદ્યાધરથી* શરૂ થઇ ભારતમાં પ્રાચીન કાળથી પથ્થરોમાં આલેખાયા છે. ત્યાર પછી આ ગગનવિહારી ગંધર્વો સાંચી, અમરાવતી, નાગાર્જુન, કોંડા, દેવગઢ, ઇલોરા અજંતાની ગુફાઓ અને સ્તૂપો પર પછી મધ્યકાલીન વિરુપાકસ, ખજૂરાહો, ભુવનેશ્વર, કોણાર્ક જેવાં સ્મારકોમાં પછી દક્ષિણના મામ્મલ્લંપુરમ, હળેબિદ, તાંજોર, કુંભકોણમ, ચિંદબરમ જેવા વિશાળ બહુમૂલ્ય સ્મારકોમાં કંડારેલ જોવા મળે છે. લાંબા ખેંચેલા પગથી નીચેના શરીરને ઉઠાવવાની ક્રિયા જે આ નૃત્ય ભંગિઓથી થતી આપણે જોઇએ છીએ તે લક્ષણ આજની ઘણી શાસ્ત્રીય શૈલીઓમાંથી લુપ્ત થયેલ જણાય છે.

મયૂરભંજ છઉ, આ ગતિક્રિયાને ભારતની અન્ય કોઇ પણ નૃત્ય શૈલી કરતાં વધુ પ્રાધાન્ય આપે છે અને તેથી જ આગવી શાસ્ત્રીય શુદ્ધતા ધરાવે છે. શાસ્ત્રીય નામો વાપર્યા વગર આ નૃત્ય શૈલી ઉચ્ચ કક્ષાની શાસ્ત્રીયતાનાં ઘણાં તત્ત્વો ધરાવે છે.

આ શૈલીનો કાર્યક્રમ પણ આશ્ચર્ય પમાડે તેવો છે. *શબર ટોકા* (શિકારી) જેવા નૃત્યમાં શિકાર કરવો, માછલી પકડવી જેવી સરળ કથાવસ્તુઓથી માંડી *જામ્બુવન નૃત્ય* જેવાં પ્રાણી નૃત્યો અથવા *માલિ* ફૂલ જેવા પ્રકૃતિના અંશો કે પછી *પવનપુત્ર હનુમાન*, *નટરાજ*, *પરશુરામ* જેવા હિંદુ દેવો પર આધારિત કથાઓ હોય છે. હિંદુ ધર્મની *તામુડિયા કૃષ્ણ*, *ગરુડ વાહન*, *કૈલાસ સમુદ્રમંથન*, *અહલ્યાઉધ્ધાર* અને *ગીતા ઉપદેશ* જેવી પુરાણ કે દંતકથાઓ પણ અભિવ્યકત કરાય છે. રજૂઆત હમેશાં *ઉત્તર સાહી* અને *દક્ષિણ સાહી*નાં બે જૂથો વડે થાય છે.

આ પરંપરા ઉસ્તાદો વડે જળવાય છે અને તેમની વંશાવલી 200 વર્ષ સુધીની સચવાય છે. રજવાડાંઓએ આને આશ્રય આપી પ્રોત્સાહન આપ્યું તેની પણ કેટલીક વંશાવળી ઉપલબ્ધ છે.

આમ, જનજાતીય, ગ્રામીણ અને શહેરી સંસ્કૃતિ, *માર્ગી* અને *દેશી*, *નાટ્યધર્મી* અને *લોકધર્મી*ની જટિલ ઘટના એકીકરણ થઇ આપણી સમક્ષ પ્રસ્તુત છે. કેટલીય ઐતિહાસિક પળો સહવતીત છે અને સંસ્કૃતિ સંક્રમણ તેમ જ તેના સમીકરણનાં ઉદાહરણ છે. આ સંક્ષિપ્ત વિશ્લેષણથી સ્પષ્ટ થયું હશે કે સામાજિક-આર્થિક અર્થમાં આ પ્રકાર ગ્રામીણ કે લોક અને કલાત્મક દૃષ્ટિએ શાસ્ત્રીય છે. સાહિત્યની અનુપસ્થિતિ સિવાય તે ઉપર જણાવેલ બધા જ મુદ્દાઓ ધરાવે છે.

તો પછી આપણી સમક્ષ એક સમસ્યા ઊભી થાય છે કે સાહિત્ય સ્વર કે *ભંગ* અથવા *તાલ*ના એક જ માપદંડથી કોઇ પ્રકારને મૂલવવામાં આવે તો માત્ર *માર્ગી* કે *દેશી* અથવા *શાસ્ત્રીય* કે *પ્રયોગ* કહી તેમનું વર્ગીકરણ

ન કરી શકાય. જાતીય, ધાર્મિક, ભાષાકીય, સાંસ્કૃતિક તત્ત્વો જે અમુક શૈલીની કથાવસ્તુ અને સ્વરૂપને ઘડે છે તે બધાંને ભારતીય સાંસ્કૃતિક પ્રથાને અર્થપૂર્ણ સમજવા માટે એકસાથે ધ્યાનમાં રાખવાં જોઈએ.

અમે શરૂઆતમાં કહ્યું હતું કે આ શૈલીના વર્ગીકરણે અનેક મુશ્કેલીઓ ઊભી કરી. પણ માનીએ છીએ કે આ વિશ્લેષણથી હવે જણાયું હશે કે પાડોશી પ્રાંતોના સેરાઈકેલા છઉ અને પુરુલિયા છઉ સાથે ઘણા આંતરસંબંધો છે. તેની આંતરપદ્ધતિ ઓરિસ્સાને મહદ અંશે મળતી આવે છે. આમ, જિંદગીની લાક્ષણિક રીતની જેમ આ નૃત્ય શૈલી પણ પોતાની લાક્ષણિકતા સાથે પ્રાંતની તેમ જ પ્રાંત બહારની શૈલીઓ સાથે સામ્ય રાખે છે.

પ્રકરણ 7

પુરુલિયા છઉ

ઓરિસ્સાનું મયૂરભંજ છઉ અને બિહારનું સેરાઈકેલા છઉ ગતિક્રિયા અને નૃત્ય શૈલીને લીધે એકબીજા સાથે સંકળાયેલાં છે. જયારે બંગાળનું પુરુલિયા છઉ આ સમવર્ગી પરંપરાનો બીજો પક્ષ રજૂ કરે છે. આ શૈલી યુદ્ધની ભવ્યતા સાથે મયૂરભંજ છઉને મળતી મહાકાવ્યની શૈલી ધરાવે છે. સેરાઈકેલા છઉની જેમ મહોરાંવાળી નૃત્ય-નાટય શૈલી છે.

મયૂરભંજ અને સેરાઈકેલા છઉની જેમ સાહિત્ય સ્રોત જે ભારતના નૃત્ય-નાટ્ય અને નાટયરંગ પ્રકારોને સમજવા અત્યાવ્યશક છે તેનો જ અભાવ એ તેની વિશિષ્ટતા છે. આને લીધે શૈલીઓ મળીને એક પૂજા રચે છે. તેઓ મહાકાવ્યોની કથાના ઓછામાં ઓછા સાહિત્ય અને સુગઠિત કાવ્ય પ્રકાર વડે ગામડાંઓમાં અને જનજાતિઓની જમાતોમાં જઈ રજૂ કરવાની પ્રથા નિર્દેશે છે. કથાવસ્તુઓ ને મહાકાવ્યો, પુરાણો કે કયારેક કાવ્યોમાંથી લેવાયા છે. અહીં પઠિત ગદ્ય કે સંગીતમાં કવિતા જેવાં મહત્ત્વનાં અંગો ગૌણ બની જાય છે.

સેરાઈકેલા છઉની જેમ પુરુલિયા છઉ જે રાજકુમારો ભજવતા નથી તેના બદલે સામાજિક-આર્થિક અર્થમાં જેને નિમ્ન વર્ગના લોકો કહેવામાં આવે છે તેમના વડે આ શૈલી જળવાયેલી છે. આજે તેઓ ગ્રામીણ ખેડૂતો કે પછી વેઠિયાઓ અથવા રિક્ષા ખેંચનારાઓ છે.

તેમને નિમ્ન વર્ગના આજના રિક્ષા ખેંચનારા કહેવાથી બધું પૂરું નથી થઈ જતું. તેઓ સમૃદ્ધ અને વિકસિત નૃત્ય અને નાટક પરંપરાના ભંડાર સમાન છે. આથી આપણે ફરીથી શૈલીને જે ઉચ્ચ પરિષ્કૃતતાને ઘડે છે તે દેશ અને કાળની અવસ્થાઓ તેમ જ ઐતિહાસિક પરિબળોની વિવિધતા, જેણે આ શૈલીના ઘડતરમાં ફાળો આપ્યો છે તે સર્વેને તપાસવાં પડશે. મયૂરભંજ છઉની જેમ બહારથી પ્રચલિત અને લોકપ્રકાર છે પણ અંદરથી સુગઠિત અને સુઆયોજિત શૈલી છે.

પુરુલિયા તરીકે જાણીતા આ પ્રદેશના ભૂ-ભૌતિક અથવા પરિસ્થિતિ વિજ્ઞાનનાં લક્ષણો જ પડોશી પ્રદેશોની સાથે એકતા ભિન્નતાનાં તત્ત્વોને ઓળખવાના સંકેતો પૂરા પાડશે. પુરુલિયા નામનું રાજકીય એકમ 1956માં જ તાલુકા તરીકે સ્થપાયું. તેનો આશરે બે હજાર માઈલનો પ્રદેશ ઉત્તર, પશ્ચિમ અને દક્ષિણમાં બિહારથી અને પૂર્વમાં બંગાળથી ઘેરાયેલ છે. મૂળ તો પુરુલિયા બંગાળનું હતું અને પછીથી બિહાર અને ઓરિસ્સા રાજયના મનભૂમના ઉપપ્રાંતનો ભાગ હતું. મનભૂમના વિભાજનના તે કારણે બંગાળમાં ગયું. ધનબાદ બિહારમાં મોટે

ભાગે જમીન બિનઉપજાઉ, ઉજજડ અને ખડકાળ છે. વરસાદની તંગી કાયમ રહે છે. જયાં ખેતી થઈ શકે ત્યાં ડાંગર મુખ્ય પાક છે. ભારતના પૂર્વભાગમાં રહેતી ઘણી જનજાતિઓ અને અનુસૂચિત જાતિઓ અહીં વસે છે. આમાંની ભૂમિ, મૂરા, સાંથાલ અને કુરની અગત્યની જાતો પડોશી રાજયોમાંથી હિંદુ કોમો અહી આવીને વસી છે. પણ તે વસ્તીની લઘુમતી કોમો જ છે. શહેર ઓછાં છે. લગભગ બે હજાર જેટલી કોમો તેમનું સંકુલ બનાવે છે.

ઓસ્ટ્રિક ભાષાકીય જૂથવાળી ભૂમિજ કોમ વસ્તીનો મોટો ભાગ રચે છે. આ પ્રદેશના તેઓ મૂળ વતની હોવાનો દાવો કરે છે. આ કથનમાં સાત્ય હોય કે ન હોય, પણ એ હકીકત છે કે ભૂમિજોમાંથી જ સામંતશાહીઓ અને રાજયકર્તાઓનો વર્ગ પેદા થયો. પછી પોતાને રાજા અને ક્ષત્રિયો કહેવડાવતા. તેમાંના ઘણા હિંદુધર્મના સિદ્ધાંતોથી પ્રભાવિત થયા. તેમણે મંદિરો અને દેવાલયો બદલાવ્યાં, છતાં પ્રજા તો ખેડૂતો સાથે સંબંધ રાખતી અને તેમના પૂર્વજોની ધાર્મિક માન્યતાઓને પાળતી રહી. આવા પરસ્પરાચ્છિાદિત સ્તરોનું ઉદાહરણ આપણે ભારતના બીજા ભાગોમાં અને ખાસ કરીને મણિપુરમાં થયું. જયાં સમાજનું વૈષ્ણવ સંસ્કૃતિમાં વ્યાપક પરિવર્તન થઈ ગયા પછી પણ મૈતેયીઓની આદિ વૈષ્ણવ સંસ્કૃતિ ચાલુ જ રહી. પુરુલિયા છઉ ખાસ કરીને ભૂમિજોમાં પ્રચલિત છે. આ આખા ગામમાંથી છઉનાં જૂથો રચાય છે. ગામની પ્રત્યેક કોમ આમાં ભાગ લે છે.

મૂરા જાતિને કયારેક મુંડા કહે છે. તેઓ આ પ્રદેશની બીજી અગત્યની કોમ છે. તેઓ પણ અહીં પ્રથમ આવ્યા. તેઓની પ્રતિષ્ઠા ઘણી ઊંચી છે, કારણ કે તેઓ કોમના પૂજારી છે. મૂરાઓ મયૂરભંજના લોકોની જેમ સૂર્યપૂજક છે. મયૂરભંજના ઉદાહરણમાં આપણે જોયું કે જનજાતિઓની સૂર્યપૂજા તે પ્રદેશના રાજાઓને માન્ય હતી. અંતે તે કોણાર્કના મહત્ત્વની વિધિમાં પરિણમી. મૂરાઓમાં સૂર્ય સિંગ બોંગ તરીકે ઓળખાય છે. ભૂમિને ધરમ કહે છે. આ સાથે રામાયણ અને મહાભારતની કથાઓ ભળે છે જે જે ગવાય છે અને નૃત્યમાં પણ વ્યક્ત થાય છે. સમાજની જેમ નૃત્યમાં પણ ભૂમિજ નૃત્યકારો છે. મૂરાઓ શિક્ષકો છે, પરંપરાગત રીતે તેઓ ઉસ્તાદ કહેવાય છે. આ શબ્દ હમણાં જ અપનાવાયો છે. તેઓ મંદિરના નર્તકોના મૂળ શિક્ષકો હતા તેમાં કશું અજુગતું નથી. સમય જતાં જયારે મંદિર સાથેનો તેમનો સંપર્ક તૂટી ગયો ત્યારે હજી પુરુષો અને કિશોરોને તેઓ પુરુલિયા છઉ શીખવે છે.

કુર્મિઓની એક બીજી જાત છે. તેઓએ પણ કેટલાક હિંદુ રીતરિવાજો અપનાવ્યા. હિંદુત્વના પુષ્ટાવરણની નીચે સ્થાનીય દંતકથાઓ અને ધાર્મિક માન્યતાઓ પ્રવર્તે છે, જેને માનવશાસ્ત્રીઓ અનાધ્યાત્મવાદી કહે છે.

ચોથું અને છેલ્લું જૂથ ડોમનું છે અને તેના બંગાળી ડોમ અને બિહારી ડોમના પ્રભાગો છે. બંગાળી ડોમો પરંપરાગત પુરુલિયા છઉના સંગીતકારો રહ્યા છે. જોકે ડોમનો ઇતિહાસ નવમી સદી સુધી દોરી શકાય. નવમી અને અગિયારમી સદી દરમ્યાનના જોકે લેખિત પુરાવાઓ ઘણા ઓછા છે. પણ બારમી સદી પછીના જે પુરાવાઓ તેમની પહેલાં સૈનિકો અને યોદ્ધાઓ હતા તે પુરવાર કરવા પૂરતા છે. ઢોલ વગાડવાનું કદાચ સૈનિકની કારકિર્દીમાં જ હતું. પછીથી તે નાટ્યરંગમાં ફેરવાઈ ગયું. આવું જ આપણે મયૂરભંજના ઉદાહરણમાં જોયું. નર્તકો અને *પાઈકા* તરીકે ઓળખાતા સ્થાનીય સૈનિકોની કોમ વચ્ચેનો સંબંધ જોયો. ભૂમિજો અને મૂરાઓ થોડે ઘણે અંશે ખેડૂતો છે. જયારે ડોમ પાસે જમીન જ નથી અને તેઓ સંગીત કે વાજિંત્રો વગાડી કે વાંસના ટોપલા ગૂંથીને ગુજરાન ચલાવે છે. આથી ભજનિયાં અને અંકુરિયા ડોમ એમ બે જાતો છે. જાતીય વિવિધતા અને નૃત્યના સંદર્ભમાં દરેક કોમોને જે વિભાગ સોંપાય છે તેમ અનુસૂચિત જનજાતિના સમાજમાં પણ અમુક અગત્યની જ્ઞાતિઓને જ સોંપાય છે તેનો ખ્યાલ આવશે. નાટ્યરંગના અનુભવો આ ઉપજાતિઓ વચ્ચેના આદાન પ્રદાન અને સંપ્રેષણનો મોકો આપે છે.

આ પ્રદેશનો ઇતિહાસ કે તેના અન્ય ભારતીય સાંસ્કૃતિક પ્રવાહ સાથેના સંબંધની પુનર્રચના કઠિન છે. પણ

કેટલાંક યોગ્ય સીમાચિહ્નો છે તેનો ઉલ્લેખ આવશ્યક છે. કેટલાક ઇતિહાસકારો માને છે કે ઈ.સ. પાંચમી અને ચોથી સદી પૂર્વે જૈન તીર્થંકર મહાવીરે અહીં ઉપદેશ આપ્યો. એ હકીકત છે કે જૈન ધર્મ અહીં પ્રાચીન કાળમાં જાણીતો હતો, પણ તેનો કોઇ નિર્ણયાત્મક પુરાવો નથી. ઈ.સ. બીજી અને બારમી સદી દરમ્યાન બૌદ્ધ અને હિંદુ ધર્મ આ પ્રદેશમાં પ્રચલિત હતા. આને પુષ્ટિ આપતા છૂટાછવાયા વાસ્તુ અને શિલ્પના અવશેષો મોજૂદ છે. પંદરમી સદીના ઉત્તર ભાગમાં અને ખાસ કરીને સત્તરમી સદી દરમ્યાન વૈષ્ણવ સંપ્રદાયે પ્રભાવ પાડ્યો. આ પડોશના બંગાળના બીરભૂમ રાજયના પ્રચલિત વૈષ્ણવ સંપ્રદાયનો સમકાલીન જ હતો.

શક્ય છે કે પુરુલિયા છઉ અગાઉની સંસ્કૃતિઓ અને વૈષ્ણવ સંપ્રદાયના આગમનથી ઊપજેલ પારસ્પરિક ક્રિયાને કારણે અસ્તિત્વમાં આવ્યો. કથાવસ્તુ માટે મહાકાવ્યોની કથાઓ અપનાવાઇ અને સંગીતના સૂરોનો જનજાતીય અને ગ્રામીણ કોમોની વિધિ માટે વપરાતા સંગીતના સૂરો હતા તે જ રહ્યા. વળી આ *'ગ્રામ્ય'*-સંસ્કૃતિઓ'ની વિશિષ્ટ સાંસ્કૃતિક પ્રથા છે. તેનું સ્વરૂપ તો જૂનું જ રહ્યું, પણ નવું કથાવસ્તુ તેમાં કાયમી થઇ ગયું. આજે પણ તે કોમોનાં મૂળ માત્ર પ્રાદેશિક કે સ્થાનીય મૂળ ધરાવતાં અન્ય નૃત્યો અને ગીતો ગવાય છે. આ અર્થમાં પણ તેઓ ભારતના બીજા ભાગોની પ્રથાને અનુસરે છે. ઉદાહરણાર્થે ધાર્મિક વિધિનાં ગીતો અને નૃત્યો કેવળ *નાચનિ* અને *ખેમટી* નામની સ્ત્રીઓ દ્વારા રજૂ કરાય છે. બીજી કેટલીક કૃષકચક્ર ઉપર આધારિત છે. વાવણી અને લણણી વગેરે સાથે ગાઢ રીતે સંકળાયેલ છે. તુસુ અને સર્કુલ ધાન્યની લગણી વખતે થાય છે. જોઇઆ ચોમાસા દરમ્યાન બી રોપવાનાં હોય ત્યારે થાય છે. બીજાં ગીતો અને નૃત્યો અન્ય કાર્યો સાથે જોડાયેલાં છે. જેમ કે રબારીઓનું અહીર ગીત અને યોદ્ધાઓનું કટ્ટિ. કૃષ્ણજાત્રા નામનો લોકરંગ પ્રકાર પણ જાણીતો છે. આમ અહીં પણ વિધિઓ, કૃષક, કાર્યાત્મક, કેવળ વ્યવસાયી એમ ચાર સ્તરો છે.

પુરુલિયા છઉને આમ આ પ્રદેશમાં વસતા જુદા જુદા લોકોના સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસની પશ્ચાદ્દભૂમાં સમજવાનું છે.

છેલ્લી કેટલીક સદીઓથી મયૂરભંજ, સેરાઇકેલા તેમ જ પુરુલિયાના સામન્તો અને જાગીરદારોએ આ શૈલીઓને જાળવી. જોકે પુરુલિયામાં આ સામન્તશાહી બહુ ટકી નહીં. તેથી આજે નિમ્ન કહેવાતા વર્ગો દ્વારા જ ભજવાય છે. કેટલીક રીતે બ્રાહ્મણોના કુટિયટ્ટમ, ભાગવતમેળા અને યક્ષગાન જેવાં સાહિત્યિક નાટકો કરતાં ઘણાં વેગળાં છે. અન્ય કેટલાંક કારણોને તપાસતાં પુરુલિયા અને મયૂરભંજ છઉમાં સામ્યતા પણ જણાય છે.

હાલની સ્થાનીય પરિસ્થિતિને લીધે અને અલ્પ ઐતિહાસિક પુરાવાને લીધે સંસ્કૃત પરંપરાનાં ઘણાં તત્ત્વો ગ્રામીણ અને જનજાતીય વિભાગોમાં આવ્યાં હશે અને કોમો દ્વારા અપનાવાયાં હશે. એમ માનવું છે કે જે અજુગતું નથી તેમ જ આજે જે અભણ વર્ગની પરંપરા છે તે એક સમયની શાસ્ત્રીય પરંપરા પણ હોઇ શકે.

મયૂરભંજ અને સેરાઇકેલા છઉ તેમ જ યક્ષગાન જેવા નૃત્ય નાટ્ય પ્રકારોની જેમ પુરુલિયા છઉ પણ ખુલ્લામાં ભજવાય છે. ઊંચી રંગપીઠ વગર વીસ ફૂટની ચોરસ જગ્યાને ફરતે પાંચ ફૂટની આવવા જવાની ખાલી જગ્યા હોય છે. આ વીસ ફૂટની ચોરસ ભૂમિ રંગભૂમિ છે.

નૃત્ય ક્ષેત્ર વર્તુળાકારનું હોય છે. તેનો વ્યાસ આશરે વીસ ફૂટનો હોય છે. વાદ્યવૃંદ એક બાજુએ બેસે છે. જો એકથી વધુ જૂથો નૃત્ય કરવાનાં હોય તો દરેકનાં વાદ્યવૃંદો પોતપોતાનાં જૂથની પાસે બેસે છે. મયૂરભંજ અને યક્ષગાનમાં આપણે જોયું કે એકથી વધુ જૂથો સાથે કે ક્રમવાર એક પછી એક નૃત્ય કરે છે.

પ્રેક્ષકો જમીન ઉપર તખ્તાની ફરતે ત્રણ બાજુએ બેસે છે. ફકત સ્ત્રી પ્રેક્ષકો માટે ઓટલો એક બાજુએ બનાવવામાં આવે છે. દેશના બીજા ભાગોની જેમ રાતના નવ દસ વાગે કાર્યક્રમ શરૂ થાય છે. બીજી બે છઉ

શૈલીની જેમ કાર્યક્રમ પહેલાં વાંસના સ્તંભને સ્થાપવાની *જાત્રાઘટ* કે *નિશિઘટ* જેવી થોડી પ્રાથમિક વિધિઓ થાય છે. આ પણ વૈશાખ મહિનામાં થતું હોવાથી વિધિઓ અજાણી તો નહિ હોય, પણ શક્ય છે છેલ્લાં દશેક વર્ષમાં મૂકી દેવાઇ હશે.

બીજાં નૃત્ય નાટ્યોની જેમ કાર્યક્રમનો પ્રારંભ સંગીતકારોનો અને ખાસ તો ઢોલીના પ્રવેશથી થાય છે. તે ખૂબ કુશળતાપૂર્વક થાપ દઇ થોડા બોલ ઉચ્ચારે છે. ત્યાર બાદ એક સાંકડા પ્રવેશ પાસેથી નટ ગણેશનું મોઢું પહેરી પ્રવેશ કરે છે. ઓચિંતો ઢોલી વગાડવાનું બંધ કરે અને ગાયક ગાવા માંડે તરત એ તરફ ધ્યાન દોરાય. ગાયક ગણેશની સ્તૃતિ ગાય અને ગણેશનું પાત્ર રજૂ કરતો નટ માત્ર ગણેશનું મહોરું જ નથી પહેરતો પણ ચતુર્ભૂજ ગણેશ દર્શાવવા માટે પાછળ પીઠ, સાથે લાકડાના બે હાથ વિચિત્ર રીતે બાંધે છે. સ્તૃતિ ગવાતી હોય ત્યારે નટ લાંબો વિશ્રામ લે, જાણે પોતાનું વ્યક્તિત્વ સ્થાપી પ્રેક્ષકોની ઉત્સુકતા વધારતો ન હોય ! પછી તે ઓચિંતો તખ્તા તરફ દોડી દ્રુતલયમાં નૃત્ય કરવા માડે છે. ગણેશની સ્તુતિ ઝૂમર ઢાળમાં ગવાય છે.

ગણેશના પ્રવેશથી નાટય સંગનો પ્રારંભ થાય છે. કથા વિવિધ પાત્રોનાં પ્રવેશ અને નિર્ગમનથી ઝડપથી આગળ વધે છે. દરેક પાત્ર તેના ખરા પ્રવેશ પહેલાં એક બે મિનિટ ઊભો રહે છે. ભંગિઓ ચાલવાની વિલક્ષણ ગતિએ બીજી છઉ શૈલીમાં જોઇ તેને મળતી આવે છે. થોડી અપરિષ્કૃત લગતી આ પ્રસ્તાવના દક્ષિણની કેટલીક શૈલીઓની *નિર્વાહણ* અને સંસ્કૃત પરંપરાને બહુ ઓછી મળતી આવે છે. ભાગવતની જેમ ગાયક થોડી પંકિતઓ ગાઇ દરેક પાત્રની ઓળખ આપે છે. પણ ઢોલ અને શરણાઇ જેવાં વાજિંત્રોના મોટા શોર-બકોરને લીધે અવાજ તો તેનો કયાંય દબાઇ જાય છે એટલે આખરે તે ગાવાનું બંધ કરી દે છે. તેમ છતાં પાત્રોની ઓળખ આપણી કથાનાં મુખ્ય દૃશ્યોનું આખ્યાન કરવું તેમ જ બે દૃશ્યોને સાંકળવાનું મહત્ત્વનું કાર્ય તો તે કરે જ છે. એકધારાં વાગતાં વાજિંત્રો આખા કાર્યક્રમ દરમ્યાન ચાલુ રહે છે. કથા જેમ આગળ વધે તેમ નાટયક્રિયા વધુ ઝડપી બને અને પ્રેક્ષકો ઉત્તેજનાથી મુગ્ધ બની છઉ છઉ જેવી બૂમો પાડી વધાવી લે છે.

પહેલાં માણસો માથે સળગતી મશાલો લઇ નર્તકો સાથે ફરતા અને આમ અજવાળું કરવામાં આવતું. આજે ઘાસતેલ અને પેટ્રોમેકસના દીવાઓ વપરાય છે. જોકે જમીન પર રાખેલા દીવાને લીધે મુગટોના ચળકાટ અને તલવારબાજીની ચમક ઝાંખી પડે છે. નાયક અને દાનવ વચ્ચે જંગી યુદ્ધ ખેલાય છે. અસત ઉપર સતનો વિજય થાય છે ત્યારે બીજા દિવસની પરોઢ થઇ ચૂકી હોય છે અને આમ કાર્યક્રમ પૂરો થાય છે. એક જ રાતમાં કથા પૂરી ન થઇ હોય તો બીજી રાતો સુધી નૃત્ય ચાલુ રહે છે.

કયારેક એક જૂથ એકલું જ ભજવે છે, તો કયારેક હરીફાઇ હોય તેમ બે કે ત્રણ જૂથો સાથે રજૂ કરે છે. વળી કયારેક વારાફરતી પણ પ્રસ્તુત કરે.

આમ તો પુરુલિયા છઉની એકમેક અલગ શૈલી જ છે. પણ કથાકલિ, યક્ષગાન ઇત્યાદિની જેમ પ્રભાવો અને આંતરજૂથો છે. આમ જોઇએ તો બન્ધોયન, બાગમુણ્ડિ અને ઝલ્દા જેવી પુરુલિયા છઉની શાળાઓ છે. દરેક શૈલી પોતાના ઇલાકાના નામ પરથી પોતાનું નામ ધારણ કરે છે. આજે બન્ધોયન સૌથી વધુ જૂનવાણી રહ્યું છે ત્યારે ઝલ્દા આધુનિક ચલચિત્રોથી ઘણું પ્રભાવિત થયું છે. બાગ્મુણ્ડિ જૂથે ડો. આશુતોષ ભટ્ટાચાર્ય, મિણના સલવિનિ વગેરે જેવા ઇતિહાસકારોને આકર્ષ્યા છે. દિલ્હીમાં આ જૂથે નૃત્ય રજૂ કર્યું. ઉપરાંત પેરિસનાં 'થિયેટર દેસ નેશન્સ 'ના ઉત્સવમાં પણ ભાગ લીધો હતો.

પુરુલિયા છઉનો કાર્યક્રમ મોટે ભાગે *રામાયણ, મહાભારત* અને ક્યારેક પુરાણ પ્રસંગો પર આધાર રાખે છે. જોકે સોળમી, સત્તરમી સદીના કૃત્તિવાસે રચેલા રામાયણને અનુસરે છે, તુલસી રામાયણને નહિં. આમ દેશના ઘણા ભાગોમાં *તુલસી* કે *વિચિત્ર રામાયણ* પ્રચલિત છે વાલ્મિકી કથાનો માત્ર મધ્યવર્તી ભાગ રજૂ કરે છે. આંધ્ર,

તામિલનાડુ, કર્ણાટક અને કેરાલાની જેમ અહી પણ વાલ્મિકીની મૂળ કથામાંથી જુદા પડતા કથાના અંશો જોવા મળે છે. કેટલીક નાટ્યાત્મક અભિવ્યક્તિમાં દશરથ રાજા વડે યુવાન સિન્ધુનું મૃત્યુ નીપજે છે તે પ્રસંગ પ્રારંભમાં આવે છે. પુરુલિયા છઉ આ પ્રસંગને ઘણું મહત્વ આપે છે. તે ઉપરાંત રામ ગૃહક અને બીજા નિમ્ન લોકોને મળે છે. તેને પણ ઘણી અગત્ય અપાય છે. આ મહાકાવ્ય કયારેક એક રાતમાં ભજવાય છે તો કયારેક બે ત્રણ રાત સુધી ચાલે છે. કથાવસ્તુની તેમ જ પ્રસંગોની પ્રસંદગી અને તેની અભિવ્યકિત પરથી પ્રાદેશિક સંસ્કૃતિનું મૂલ્ય સમજી શકાય છે. આ જ પ્રમાણે આખું *મહાભારત* પણ ભજવાય છે. અલબત્ત, અમુક પ્રસંગોને જ પસંદ કરી રજૂ કરાય છે. તેના પ્રારંભિક પ્રસંગ કરતાં વનપર્વ વધુ અગત્યનું છે. અંતિમ યુદ્ધ નાટ્યાત્મક રીતે ભજવાય છે. અભિમન્યુ તેના પ્રતિદ્વન્દ્વી જે વીરતાથી લડે છે તે પ્રસંગ તો અત્યંત લોકપ્રિય અને અનિવાર્ય છે. આંતરવર્તુળો સીધી અને તેથી વિરુદ્ધ દિશામાં કેટલીક ગતિક્રિયા ગળા અને ધડનાં ઝડપી ઝટકાઓ બધું એકસાથે રજૂ કરાતાં ઉચ્ચ કક્ષાનું નાટ્યદર્શન સર્જાય છે.

મહાકાવ્યો પૈારાણિક કથાઓ ઉપરાંત અન્ય કથાઓને પુરલિયા છઉમાં સમાવેશ થાય છે. આમ જોઈએ તો કથાવસ્તુને આધારે મયૂરભંજ છઉને મળતું આવે છે. તો બીજા અન્ય કારણે સેરાઈકેલા સાથે પણ સંબંધ ધરાવે છે. અન્ય નૃત્ય નાટ્ય પ્રકારોની જેમ અહી સ્ત્રી ભાગ નથી લેતી, જોકે ઝબ્દા નામની શાખામાં ડૉ. આશુતોષ ભટ્ટાચાર્ય જણાવે છે તેમ કેટલીક સ્ત્રીઓ મંદિર નૃત્યાંગનાઓની ખોટી પરંપરાને આધારે ભાગ લે છે. પણ ચલચિત્રોની નટીઓના આવિષ્કૃત સ્વરૂપ જેવું વધુ લાગે છે. સંસ્કૃતિકરણનું આ સંસ્કૃતિકરણ નવીન સંઘટનાનું અસંગત ચિત્ર ખડું કરે છે. આ જ સુધી સાચું કલાત્મક અભિનવ પરિવર્તન નથી આપ્યું.

આગળ જણાવ્યું હતું તેમ સાહિત્યરચના, કાવ્ય, શબ્દો પ્રમાણમાં આ શૈલીમાં નહિંવત ભાગ ભજવે છે. ઝુમાર તરીકે ગવાતી પંક્તિઓ માત્ર બે પ્રસંગને સાંકળી લેતી કડીઓ જ છે. શબ્દસાહિત્ય ધ્વનિ અને ચેષ્ટાનું પરસ્પરાવલંબન જે દક્ષિણના પ્રકારોની વિશેષતા છે તે અહી લગભગ અનુપસ્થિત છે. આ સંદર્ભમાં આ શૈલી ગ્રામીણ અને કદાચ તેને કારણે જ તે લોકનાટ્યરંગ કહેવાતું હશે. તેમ છતાં, આ નૃત્ય નાટ્યના બંધારણમાં દક્ષિણ ભારતના પ્રકારોનાં બધાં તત્ત્વો સમાયેલાં છે.

સ્વરનું જ્ઞાન અલ્પ છે. પાંચ સ્વરોની સ્વરાવલિઓ સામાન્ય છે. કયારેક જ સાત સ્વરોનો ઉપયોગ થાય છે. હિંદુસ્તાની સંગીત સાથે તો સંબંધ અલ્પ છે. વાદ્યવૃંદમાં એક સ્વર અને બે ઢોલ જેવાં બે વાજિંત્રો હોય છે. શરણાઈ (હિંદુસ્તાની શાસ્ત્રીય સંગીતની હોય છે તેના કરતાં ઘણી જુદી જાતની હોય છે) જેવાં વાંજિત્રો પર સૂર વગાડાય છે. બે ઢોલમા એક લાંબું અને બીજું જેને ઢુમ્સ કહેવાય છે. ઘણી વાર વાદ્યવૃંદમાં એકથી વધુ વાંજિત્રોનો વાદક હોય. ઢુમ્સ વગાડનાર જમીન પર બેસી વગાડે છે, જયારે શરણાઈવાદક ઊભો રહે છે. ઢોલીનો તો અલગ જ વર્ગ હોય છે, કારણ કે યક્ષગાનના ભાગવતરની જેમ એ આખા કાર્યક્રમનું સંચાલન કરે છે. પાત્રને મળવા જાય છે. લઈ આવે છે, ઊભો રાખી જમીન પરની કક્ષાને આવરી લેવી તે સૂચવે છે. આ છેલ્લી, સૈાથી ઉપયોગી પ્રથા છે, કારણ મહોરાં પહેરેલા નર્તકોની દૃષ્ટિ ઘણી સીમિત હોય છે. જો ઢોલી તેની તાલબદ્ધ ચાલથી મદદ ન કરે તો ચોક્કસ ગોથું ખાઈ જાય. ગાયકના ભાગ પ્રત્યે તો આપણે ધ્યાન દોર્યું જ છે. તાલ બંધારણ જરા જટિલ છે, જોકે હિંદુસ્તાની, કર્ણાટક પદ્ધતિના તાલ સાથે સરખાવી શકાય તેમ નથી. માનવમાં આવે છે કે સમાન અને વિષમ પ્રકારની ઘણી ચાલો વગાડવામાં આવે છે. કયારેક 43 માત્રાઓ હોય છે કયારેક 15 અને 8 માત્રાઓ પણ હોય છે. જોકે તાલના આ વર્તનમાં વચ્ચે વિરામ આવે; પણ જાણે તાલ તદ્દન બંધ ન થઈ ગયો હોય તેવી શાંતિ પણ હોય. અલબત્ત, બીજી પ્રણાલીઓના ઢોલીઓને આ પુરુલિયા છઉના ઢોલનું તાલબંધારણ ઘણું અટપટું લાગે છે. ઢુમ્સ અને ઢોલ એકબીજા સાથે વિરુદ્ધ તાલો વગાડે એટલે તે ઓર જટિલ બને છે. એક સીધો સરળ તાલ વગાડે છે, તો બીજો વિષમ વગાડે છે. આવી સમ અને વિષમ તાલ પદ્ધતિ સામાન્ય છે.

નૃત્ય શૈલીનાં કેટલાંક તત્ત્વો બીજા છઉ પ્રકારોને મળતાં આવે છે. પણ આમ જોતાં સંરચના અને પદ્ધતિ ઉચ્ચ કક્ષાનાં છે.

સીધી ટટ્ટાર અવસ્થામાં પગની ચતુશ્ર સ્થિતિ મયૂરભંજ અને પુરુલિયા છઉમાં સરખી છે. બીજી ઘણી પ્રવેશ ભંગિઓ અને આયુધને પકડવાની રીતો સરખી છે, પણ બે વચ્ચેનું સામ્યત અહીં જ પૂરું થાય છે. તેવી જ રીતે યુદ્ધના સાધારણ ગુણો એકસરખા જ છે. તે પછી જુદાં જુદાં પાત્રોની ગતિઓ આવે છે. તેમને પણ યક્ષગાનનાં પાત્રોની જેમ જુદી ગતિઓની વિશિષ્ટતા પ્રમાણે અલગ પાડવા જોઇએ. નાયકો, દેવો, આદિવાસીઓ, દાનવો, પશુઓ અને પક્ષીઓ પ્રવેશે છે. દરેકની નિજી નૃત્યભંગિઓ અને ગતિઓ હોય છે. તેઓને *નાટ્યશાસ્ત્ર*નાં સ્થાનો અને મંડલો, સ્થાનકો અને ગતિઓ સાથે સરખાવી શકાય. બીજી શૈલીઓ કરતાં પ્રાણીઓ ચારે પગે વધુ વાસ્તવિક અને સ્વાભાવિક રીતે ચાલે છે. પક્ષીઓ ઠેકડા મારે. શરીરનાં બધાં અંગો આમ વપરાય છે. ઉચ્ચ કક્ષાની વ્યક્તિઓ અને દેવો ચાલતી વખતે પીઠ ટટ્ટાર રાખે છે અને ત્રાંસી ચાલ ધરાવે છે, જયારે દાનવો અકકડ ચાલે અને ઉદ્ધત વર્તન બતાવે છે. શિકારીઓ શિકાર પકડવા છુપાતા છુપાતા ત્રાંસા ચાલે છે. જોકે આ ગતિક્રિયાના એકમોને બીજા છઉ પ્રકારની *ઉફ્લિ* અને *ટોપકા* સાથે સરખાવી શકાય. ઘૂંટણ પર ચાલવાનું કે તેની પર ગોળ ફરવાની ક્રિયા, જે બીજા છઉ પ્રકારમાં જોવા નથી મળતી, પણ યક્ષગાનની *મુંડિ* ક્રિયામાં જોવા મળે છે. આ સાથે માછલીની લહરદાર ક્રિયા, હંસની સરકતી ક્રિયા, કાચબાનું ધીમી ગતિએ ચાલવું અને તરંગો અને નીચે ડૂબકી મારવાની ક્રિયાઓ મયૂરભંજની *ઉસ્કા* અને *દુબા*ને મળતી આવે છે. હાથચેષ્ટાઓ સૌથી ઓછી વપરાય છે. ભાવની અભિવ્યકિત સમગ્ર અંગથી કે પગની ક્રિયાથી અન્ય છઉ પ્રકારો સાથે તેનો સંબંધ વધુ સ્પષ્ટ થાય છે. વળી ગતિઓ અમુક પાત્રો સાથે સંકળાયેલ ક્રિયાઓનાં એકમો રચે છે. આમાં ગણેશ, દુર્ગા, શિવ, પરશુરામ, હનુમાન, અર્જુન ઇત્યાદિની ક્રિયાઓનો સમાવેશ થાય છે. પાત્રનાં કાર્યોને દર્શાવતી ક્રિયાઓનું અલગ જૂથ છે. હુમલા અને સંરક્ષણાત્મક ક્રિયાઓ તો ઘણી છે. આ બધાં રામ રાવણના અંતિમ યુદ્ધ, અભિમન્યુના આખરી યુદ્ધના દૃશ્યને નાટ્યાત્મક પરાકાષ્ઠાઓમાં સૌથી અસરકારક રીતે રજૂ કરાય છે. ઘણાં ચક્રો અને ફુદરડીઓ પણ ફરાય. કૂદકા અને ભૂસકા તો આ શૈલીનાં વિશિષ્ટ લક્ષણો છે. શ્વાસ અદ્ધર થઇ જાય તેવા ઊંચા ઠેકડા લઇ નર્તક તેના ઘૂંટણો પર પછડાય આ શૈલીની તે લાક્ષણિકતા છે. ઉપરના ધડને વિશિષ્ટ રીતે ડોલાવવાની અને કમર નીચેના ભાગને વિચિત્ર રીતે ચલાવવાની પદ્ધતિ આપણે મયૂરભંજમાં જોઇ, તેથી તદન જુદી જ છે. મયૂરભંજ છઉ જયારે શારીરિક અભિવ્યક્તિ પગને લંબાવી અને ઘૂંટણો વાળીને રજૂ કરે છે તો પુરુલિયા છઉ ઘૂંટણોને બહારના ભાગમાં ફેલાવી ચૌક રીતે ફેલાવે છે અને ગત્યાત્મક અસર પેદા કરવા માટે હવામાં ઊંચા કૂદકા ને ઠેકડા મારે છે, આ બધું આછા અજવાળામાં પતરાના ચમકતા મુગટો સાથે અલૌકિક દૃશ્ય ખડું કરે છે. મહોરાંની ચમક અને મુગટોનો ચળકાટ વેશભૂષાના પહેરવેશથી તદન વિપરીત છે. તે ઘણી વાર ઝાડપાનમાં ભળી જાય છે. આથી ઘણી વાર જાણે અવકાશમાંથી એકલું મહોરું ઓચિંતું દેખાતું હોય તેવો આભાસ થાય છે.

હાથ કે ચહેરાની કે ડોકની કેટલીક સૂક્ષ્મ ક્રિયાઓ છે. તેમ છતાં કૂદકા ભૂસકાથી જે વિશાળ આભાસ થાય છે તેને જાણે નરમ પાડવા અત્યંત મૃદુતાવાળી બે ગતિક્રિયાઓ થાય છે. ઉદાહરણ તરીકે, જયારે શરીરના બીજા અવયવો સ્થિર અને અક્કડ હોય છે ત્યારે માથાની ક્રિયા ખૂબ મૃદુતાથી થાય છે. ગળાને બે બાજુઓમાં ત્રાંસું ચલાવવામાં આવે છે. આ વખતે નટ-નર્તક જાણે આખા શરીરને સ્થિર કરી માત્ર ડોક અને માથાની ક્રિયા વડે કરુણ અને ગંભીર ક્ષણોને ખૂબ અસરકારક રીતે સર્જે છે. અલબત્ત, વિદ્વાનો અને કલાવિવેચકોએ માત્ર આ ગતિક્રિયાને આધારે પુરુલિયા છઉ અને બાલિના નર્તકો સાથે સામ્ય સ્થાપવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. આ જરા વધુ પડતું કહેવાય, કારણ કે આ નૃત્ય પરંપરાઓમાં આના સિવાય બીજું કંઇ પણ સામ્ય નથી. આ ગતિક્રિયા સિવાય બીજી પણ એક ક્રિયા બહુ અસરકારક અને મહત્ત્વની છે તે ખભાની છે. આ ક્રિયામાં પણ ખૂબ સાવચેતીપૂર્વક

ખભાને મૂળમાંથી ગણતરીપૂર્વક ફેરવી ધ્રુજાવવામાં આવે છે. વક્ષને પણ ક્યારેક વાપરવામાં આવે છે અને ટટ્ટાર રાખવાને બદલે આગળ પાછળની ઝડપી ગતિથી ફેરવવામાં આવે છે, જે ગભરાટ કે ઉત્તેજનાનો ભાવ નિર્દેશે છે. આ ક્રિયા પાંસળીનાં નીચલા ભાગથી શરૂ થઈ ઉપરની છાતી સુધી લઈ જવાય છે. આ બધી ક્રિયાઓ પુરુલિયા છઉની વિશિષ્ટતા છે, જે ભારતના કોઈ પણ બીજા ભાગમાં તદ્દન અજાણી છે. મયૂરભંજ અને સેરાઈકેલા છઉ ઊંડો શ્વાસ લઈ વક્ષ અને ઉપરના ધડને વાપરે છે અને ધડને સ્ક્રૂની માફક ફેરવે છે. આથી પરિણમતી ક્રિયા માર્થા ગ્રેહામની મોડર્ન ડાન્સની સંકોચ અને વિસ્તાર ક્રિયાને ઘણી મળતી આવે છે. પુરુલિયા છઉમાં આવી કોઈ ક્રિયા નથી. તેના બદલામાં તેની બધી ક્રિયાઓ ઝડપી ઝટકાની કે ધ્રુજારીની કે કાપવાની અથવા તો ત્રાંસી ક્રિયાઓ હોય છે.

આ શૈલીનું ગમે તેટલું વર્ણન તેના લાક્ષણિક અને વિશિષ્ટ મહોરાંના ઉલ્લેખ વગર અધૂરું જ રહેશે. અગાઉ જણાવ્યા પ્રમાણે સેરાઈકેલા અને પુરુલિયા છઉ મહોરાં વાપરે છે, જ્યારે મયૂરભંજ મહોરાં વગરનું નૃત્ય-નાટ્ય છે. મહોરાં લાવવાની રીતો, તેમને પહેરવાની અને તે પ્રમાણે પાત્રને ઓળખવાની પ્રથા વિવિધ છે. સેરાઈકેલાનાં મહોરાં લીસાં છે, અને પરિષ્કૃત છે, તેમ જ રાજવી છે તેને વાચા આપે છે. ચહેરા પર કોઈ રેખા કે કરચલીઓ નથી. માત્ર લીસી સમોચ્ચ રેખા દોરવામાં આવે છે. આંખો ભાવવાહી હોય છે, પણ ક્યારેક તે વાસ્તવિક રીતે ચીતરાતી નથી. બીજા અંશો પણ એવી જ પરિષ્કૃતતાથી ચીતરાય છે. ઝાંખી છાંયવાળા આછા રંગોથી રંગભેદનો સંકેત દર્શાવાય છે.

પુરુલિયા છઉમાં પાત્રનો તદ્દન જુદો જ માનસિક અભિગમ આપણે જોઈએ છીએ. આ સજીવ પાત્રો છે. કયારેક કોઈ કાવ્યાત્મકતા કે બાહ્ય પરિષ્કૃતતા વગરનાં સરળ પૌરુષત્વવાળાં છે. મહોરાં ચહેરા પર વચોવચ પહેરાય છે. તે મોટાં તો નહીં, પણ કયારેક નાનાં લાગે અને મૂછો, દાંત, વાળ, ચિબુક, રેખા, કપાળની રેખાઓ અને બીજાં બધાંને લીધે તેમના ઉગ્ર સ્વરૂપમાં આશ્ચર્ય પમાડે તેવાં વાસ્તવિક લાગે છે. રાવણના મહોરુંમાં દસ માથાંને બે બાજુ આડાં લગાડી બનાવવામાં આવે છે. નર્તક આ મહોરું અને પાછો તેનાથી પણ ભારે મુગટ પહેરી કૂદકાને ભૂસકા મારે છે. રાવણનું પાત્ર ભજવતા નર્તકે બળ અને સમતુલન જાળવવું ખાસ જરૂરી છે. તે જ પ્રમાણે કુંભકર્ણનું મહોરું અનાદર ઉપજાવતું, લાંબા ગૂંચળાંવાળા વાળ, રાક્ષસી દાંત અને વિચિત્ર દાઢી ઈત્યાદિથી ખરેખર રાક્ષસી જ લાગે. જોકે મૈસૂર પરંપરાના યક્ષગાનના ભૂતો અને રાક્ષસોનો મેક-અપ પણ એટલો જ ભયાનક હોય છે. તેમ છતાં દક્ષિણ ભારતના નૃત્ય પ્રકારોની મેક-અપ શૈલીની સરખામણીમાં પુરુલિયા છઉનાં મહોરાં ઘણાં જૂનવાણી લાગે. સ્વાભાવિક રીતે રામ, અર્જુન અને કૃષ્ણનાં મહોરાં ધીર અને શાંત છે. તેમાં પણ ઝાંખા જલરંગોનો ઉપયોગ થતો નથી. રામ, અર્જુન અને કૃષ્ણ બધાને ભૂરા રંગમાં રંગવામાં આવે છે. આ દક્ષિણ ભારત અને પૂર્વ ભારત, ખાસ કરીને પુરુલિયા છઉ વચ્ચે રંગસંકેતની પદ્ધતિમાં ખાસ્સો તફાવત જણાય છે. અહીં ફરી યાદ કરાવીએ કે દક્ષિણની પ્રત્યેક નૃત્ય શૈલીઓ ધીરોદાત્ત નાયક માટે 'પચ્ચાઈ' કે લીલો રંગ વાપરે છે. અહીં ભૂરો રંગ કદાચ વિષ્ણુ નીલવર્ણા હતા એમ માની વપરાતો હશે. શિવ સફેદ મહોરું પહેરે છે. માથે સાચી જટા અને તેથી પણ વધુ વાસ્તવિક લાગે તેવા સાપ અને માત્ર મૃગચર્મ પહેરે છે. ભલે સમગ્ર ભારતના જુદા જુદા પ્રાંતોમાં દેવ-દેવીઓ, રાક્ષસો ને દેવતાઓ, ઉદાત્ત નાયકો અને યોદ્ધાઓ બધે એક જ છે, છતાં મઝાની વાત તો એ છે કે તે બધાંને રજૂ કરવાની અને એની અભિવ્યક્તિ દરેક પ્રાંતની વિશિષ્ટ શૈલી અને વિશિષ્ટ પ્રાદેશિક અસર સાથે રજૂ કરાય છે. આથી જ આ વિશ્વદર્શન સમગોત્રવાળું હોવા છતાં એક નથી. બીજાં બધાં નૃત્ય નાટકોની જેમ સ્ત્રી પાત્રો સ્વાભાવિક રીતે જ રજૂ કરાય છે. સાદો મેક-અપ કરે છે, મહોરાં પહેરતાં નથી. આ કથકલિનાં પાત્રોના વર્ગીકરણ જેવું છે.

માત્ર પુરુલિયા છઉની જ લાક્ષણિકતાવાળો મહોરાંનો બીજો વર્ગ છે અને તે છે પશુપક્ષીનાં મહોરાંનો વર્ગ.

ભારતના અન્ય નૃત્ય-નાટ્ય પ્રકારોમાં પશુપક્ષીઓનાં મહોરાં કે માનવ અવતારી દેવતાઓનાં મહોરાં માત્ર ચહેરા કે માથા સુધી જ હોય છે. પુરુલિયા છઉમાં પશુપક્ષીઓને આખા શરીરને ઢાંકી દેતાં મહોરાંથી રજૂ કરવામાં આવે છે. ઉદાહરણાર્થે વરાહ અવતાર. અહી વરાહનું મહોરું જ પહેરીને નહી, પણ પીઠ પર વરાહનું ચામડું ઢાંકી, ચારે પગે ચાલી તખ્તા પર નટ પ્રવેશે છે. અન્ય પૈારાણિક પાત્રો, ખાસ કરીને સાપ અને કાચબાનાં પાત્રો માત્ર ચાર પગે ચાલીને નહી, પણ જરૂર પડે તો જમીન પર પેટે ઘસાઈને પણ પ્રસ્તુત કરાય છે. પક્ષીઓ પણ પાંખો, માથું અને મહોરાં ઉપરાંત પક્ષી જેવો પોશાક પહેરીને દર્શાવાય છે. આને લીધે પુરુલિયા છઉમાં એક એવી પરંપરા છે, જે ભારતના અન્ય પ્રાંતોમાંથી તદ્દન મરી પરવારી છે. નાટયશાસ્ત્ર, તખ્તા પર લોકધર્મી પ્રથામાં મહોરાં અને ચર્મ પહેરીને પશુપક્ષીઓની અભિવ્યકિત માટે એક સંપૂર્ણ પ્રકરણ સમર્પિત કરે છે. આજે આપણે પુરુલિયામાં જોઈએ છીએ તે કદાચ ભરતે જણાવેલી અવિચ્છિન્ન પરંપરા હજી પણ જળવાયેલી છે. ભંગિઓની સાથે પ્રવેશ અને ગતિઓની લાક્ષણિકતા પ્રમાણે આ મહોરાં અને મુગટોની વિશિષ્ટતા જોઈ શકાય. સેરાઈકેલા છઉમાં પાત્રાનુસાર મહોરાંની અનેકવિવિધતા છે. પણ તેમાં મોટા મુગટો અને શિરોવસ્ત્ર નથી વપરાતાં. પુરુલિયામાં વિવિધ પાત્રો જુદા જુદા મુગટો જોકે આ મુગટોમાં યક્ષગાન કે કથાકલિના મુકુિઓની સરખામણીમાં આમાં બારીકાઈ અને વિવિધતા અલગ પ્રકારનાં જ છે. મૂળ મુગટનાં માળખાં પર ખોટી ચાંદીનાં પતરાં, મોતી, રંગીન લીરીઓ અને બીજા બધાથી પાત્ર પ્રમાણે જુદી જુદી ભાત પાડવામાં આવે છે. આપણે આગળ ઉપર જે ધ્રૂજવાની ક્રિયા જોઈ, તેમાં જયારે આ મુગટો અર્ધા ઝાંખા પ્રકાશમાં જોઈએ ત્યારે છાયા અને પ્રકાશની અદ્દભુત અસર પેદા થાય છે. નટ નાટ્યાત્મક અસર ખડી કરવા અચૂક ઉપયોગ કરે છે.

આપણે બંધારણ તો જોયું છે, ભૂમિજ અને મૂરા પુરલિયા છઉ રજૂ કરે છે એમ ડોમ પરંપરાગત સંગીતકારો છે. પુરુલિયા છઉનાં મહોરાં બનાવવાવાળા પણ બાગમુંડી ગામ પાસેના ચોરડિયા કે ચોરડાગામની ખાસ જાતના છે. આ ગામમાં અનેક જ્ઞાતિઓ છે. તેમાંની એક જ જ્ઞાતિ આજે પુરુલિયા છઉનાં મહોરાં બનાવે છે. કેટલાક લોકો આ જ્ઞાતિને મૂરાની મૂળ જ્ઞાતિ સાથે સાંકળે છે. (આમાંથી જ ઉસ્તાદ આવે છે.) જોકે નજીકથી જોતાં જણાશે કે મહોરાં બનાવવાવાળાની જ્ઞાતિને રૂઢિગત ઉસ્તાદની ગંભિર મૂરાની જ્ઞાતિથી જુદા પાડવા જોઈએ. ચોરડિયાનાં આ મહોરાં બનાવતા લોકો ગામના દેવી-દેવતાઓ, *ગ્રામ દેવતાઓ* પણ બનાવે છે. જયારે વૈશાખ માસમાં પુરુલિયા છઉ થવાનું હોય કે જયારે દુર્ગાપૂજા હોય ત્યારે તેઓ ખૂબ વ્યસ્ત હોય છે. સેરાઈકેલા છઉની જેમ મહોરાં લાકડાનાં બનાવતાં નથી, પણ પાસેના વેંકળાની માટીમાંથી અને ચીથરાં અને કાગળમાંથી બનાવાય છે. કયારેક જ લાકડું વપરાય છે. પહેલાં માટીનો સાદો નમૂનો બનાવવામાં આવે છે. આને 'માટી ગદા' કહે છે. આ સાદા નમૂના ઉપર ખૂબ કાગળો લગાડવામાં આવે છે. કાગળને " કાગઝ ચીથના" કહે છે. કાગળવાળી માટીને પછી રંગવામાં આવે છે. જયારે જરૂર પડે ત્યારે કપડાંના ટુકડા લગાડવામાં આવે છે. આને પણ લાંબું નામ આપ્યું છે : "કાપર સેતાનો". એક વારના આ નમૂના પછી આખા મહોરાને સાફ કરી ચમકાવવામાં આવે છે. તેને લાકડાના નાના હથિયારથી વધુ સફાઈદાર બનાવવામાં આવે છે. શોભાના નમૂનાઓ, આંખનાં છિદ્રો, નાકનાં છિદ્રો ઇત્યાદિ સૈાથી છેલ્લાં કરવામાં આવે છે. જે લોકો મહોરાં બનાવે છે તે જ મુગટો પણ બનાવે છે. આ જોકે પુરુષો કરતાં ઘરની સ્ત્રીઓ વધુ બનાવે છે.

પુરુલિયા છઉનો પહેરવેશ તત્કાલીન સમય પર આધાર રાખે છે. મહોરાં અને મુગટો અનાદિ યુગનાં તત્ત્વોનો પ્રભાવ દર્શાવે છે, તો પહેરવેશો ઓળખી શકાય તેવા ચોક્કસ સમયની યાદી રજૂ કરે છે. છઉ પાત્રોનાં ખૂબ ભારે અને જરીવાળાં વસ્ત્રો સોળમી-સત્તરમી સદીના પોશાકોની યાદ આપે છે. ખેદની વાત તો એ છે કે દક્ષિણ ભારતના મુખ્યત્વે યક્ષગાનના આધુનિકીકરણ અને મેળાટ્ટુર ભાગવતમેળામાં પણ આવું જોવા મળે છે. પુરુલિયા છઉ સત્તરમી કે અઢારમી સદીના અને રાજાના પોષાકોથી વધુ પ્રભાવિત થઈ અપનાવ્યા છે. દેવો અને

રાક્ષસો, રાજા કે નવાબોની અદાથી ભભકાદાર પોષાકો પહેરી આવે છે. પણ આ માત્ર ઉપરના પોષાક પૂરતું જ છે. નીચેનાં વસ્ત્રોની પાછી બીજી કથા છે. મોટે ભાગે તો તેઓ ચુસ્ત પાયજામો જ પહેરે છે. આ પાયજામાની ફરતે રંગીન લીરીઓ લગાડેલી હોય છે. આને લીધે પોલીસો અને સિપાઇ જેવું પાત્ર લાગે છે. રંગીન લીરીઓની એક પ્રથા છે અને તેનો ખાસ સાંકેતિક હેતુ પણ છે. નાયક અને દેવોની લીલી અને પીળી લીરીઓ હોય છે. રાક્ષસોની કાળી અને લાલ તેમ જ વિશ્વામિત્ર અને હનુમાનની સફેદ હોય છે. દેખીતી રીતે જ અહી અસંબદ્ધતા છે. તેમ છતાં એક સ્વતંત્ર શૈલી વિકસી છે. પુરુલિયા છઉમાં જેવું પહેલું પાત્ર જ તખ્તા પર પ્રવેશે કે તરત જ આનું ભાન થાય છે. એકસરખાં અસંબદ્ધ તત્ત્વો ભારતનાં નૃત્ય અને નૃત્ય-નાટકોમાં પણ એકત્રિત થયાં છે.

પુરુલિયા છઉ આમ ભારતના સાંસ્કૃતિ ચિત્ર પર પારસ્પરિક આદાન પ્રદાન અને પૃથકતાની અગત્યની પ્રક્રિયા પ્રસ્તુત કરે છે. નૃત્યશૈલી આમ તો સમાજના નિમ્ન વર્ગની છે. આમ જ ધંધાકીય અને કાર્યવાહકતાના આધારે વર્ગની સરંચના થઈ છે. પ્રાચીન મૂર્તિપૂજા હજી પ્રચલિત છે. આ ઉપર રામાયણ, મહાભારત અને કયારેક પુરાણોની ભારતીય સાહિત્યિક પરંપરાના સ્તરો રચાયા છે. કોઈક વાર તો તે અગાઉની અસરોને બદલ્યા સિવાય આ જાતિઓના અંગીભૂત બની ગયા છે. પરસ્પર સંબંધો નૃત્ય અને સંગીતમાં કંઠસંગીત દ્વારા અભિવ્યક્ત થાય છે. જોકે અગાઉની પ્રણાલિઓ પણ વીસરાઇ નથી, કથાવસ્તુ મોટે ભાગે મહાકાવ્યો અને પુરાણોની પ્રથા પર અવલંબે છે. પાત્રોની રજૂઆત અને અભિવ્યક્તિ પદ્ધતિ પહેલાંની માન્યતાઓ અને શ્રદ્ધા ઉપરાંત તદ્દન સ્થાનીય પ્રકારનાં ચિહ્નો તદ્દન સ્પષ્ટપણે દર્શાવે છે. ગ્રામ્ય દેવતાઓ અને તેમની લાક્ષણિકતા રામ અને રાવણ, દુર્ગા અને લક્ષ્મી, અભિમન્યુ અને અર્જુનનાં પાત્રોમાં ભળી જાય છે. વિધિવત નિયમાનુસાર મૃદંગવાદક અને ગાયક તેને સંસ્કૃત પરંપરાના સૂત્રધાર સાથે સરખાવી શકાય. છતાં સંસ્કૃત નાટકોનું બંધારણ જે દક્ષિણના પ્રકારોમાં અત્યંત સ્પષ્ટ અને અચૂકપણે જોવા મળે છે તે અહી આંશિક કે લગભગ નહિવત જ છે. તખ્તા ઉપર અભિનય કરવાની જગ્યાનું જે અલગ ક્ષેત્ર કે ભાગમાં વિભાજન કરાયું નથી, જે અન્ય ઘણી નૃત્ય શૈલીઓમાં સંસ્કૃત રંગની *'કક્ષા વિભાગ'*ની પ્રથામાંથી સીધી લેવાઇ હતી. અહી તો રંગભૂમિ મુક્તપણે વપરાય છે. તખ્તાને તેના જુદા ભાગો પ્રમાણે સ્થાનીય નામો આપવાનો બિલકુલ પ્રયત્ન થયો નથી. ઉપરાંત પુરુલિયા અને સેરાઇકેલા છઉમાં વિદૂષકનાં પાત્રોનો અભાવ શંકાસ્પદ છે, પણ તે કુટિયટ્ટમ યક્ષગાન અને ભાગવતમેળાની પરંપરાઓમાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. આથી એવું જણાય છે કે પૂર્વ ભારતના આ પ્રકારો , જેવી કે છઉની ત્રણ શૈલીઓ એ જાતિઓની ધરતીનાં મૂળ ધરાવે છે કે કદાચ સંસ્કૃત પરંપરાના તે વંશજો ન હતા પણ દક્ષિણ ભારતના પ્રકારોમાં તો જોવા મળે છે. કદાચ આ કલાઓને જે જાતિઓ ભજવે છે તેના સંદર્ભમાં સમજી શકાય અને કદાચ એવું પણ હોય કે આજે આ ત્રણ પ્રકારો સાહિત્ય શબ્દ પર અવલંબતા નથી.

પંદરમીથી અઢારમી સદી દરમ્યાન બિહાર, ઓરિસ્સા અને બંગાળમાં જે સાહિત્યિક પરંપરાઓ વિકસી તેની સાથે સંપૂર્ણ મળેલા પણ નથી. પૂર્વ વિભાગના આગવા પ્રકારો પોતે શુદ્ધ નાટ્યદૃશ્ય બનતાં પહેલાં સાહિત્યિક રચનાઓમાંથી પ્રેરણા લીધી છે તે જાત્રા પ્રકાર હતો. જાત્રા કે શોભાયાત્રાનો રંગ, એ વળી પાછો ઓરિસ્સા, બિહાર, બંગાળ, મણિપુર અને આસામનો બીજો સમાંતર પ્રવાહ છે. તેને આપણે અલગ તપાસીશું.

છતાં પણ છઉની ત્રણ શૈલીમાં નૃત્યની પરિભાષામા*માર્ગીનાં* તત્ત્વો સ્પષ્ટ છે. આમ આ પ્રકારો તેમના સામાજિક પર્યાવરણ અને કાવ્યના અભાવને લીધે દેશી છે. તો વિસ્તૃત વિધિઓ, પૈારાણિક કથાવસ્તુ, નૃત્યની સુસ્પષ્ટ શૈલી અને મહોરાંની પરિષ્કૃતતાને કારણે *માર્ગી* પણ છે. તે બધાં એકત્ર થઇ બૃહદ જૂથ રચે છે.

પ્રકરણ 8

અંકીઆ-નાટ અને ભાઓના

આસામે ઉત્તર અને પૂર્વ ભારતના મધ્યયુગની સાહિત્યિક અને નાટ્ય પરંપરાઓમાં યોગ્ય યોગદાન આપ્યું છે. આસામી, ગુજરાતી, મરાઠી, ઓરિયા અને બંગાળી ભાષાના ઘડતર સમયે જાણે એક ભાષા બીજી સાથે ઘણી મળતી હોય તેવું જણાય છે. પણ આ માત્ર ભાષાકીય રીતે જ નહિ, પણ સાહિત્યિક કથાવસ્તુ અને નાટ્ય સ્વરૂપ તેમ જ આંતરિક કથાવસ્તુને કારણે લાગે છે.

રામલીલા અને રાસલીલાના સંદર્ભમાં આપણે આવી જ ઘટના જોઈશું કે આ પ્રકારો મુખ્યત્વે ઉત્તર પ્રદેશના અજાણ્યા વિસ્તારમાં વિકસ્યા, છતાં અવધ, વૃંદાવન અને મથુરાની બહાર તેની અસર પહોંચી અને તેને પરિણામે તેની લઘુમતી રહી નથી. વળી એક સ્તરે સોળમી અને સત્તરમી સદીના આ પ્રકારો મધ્યકાલીન છે. તેમનો પ્રેરણા સ્રોત અને કથાવસ્તુ મુખ્યત્વે સંસ્કૃત સાહિત્ય અને ખાસ તો મહાકાવ્યો અને પુરાણમાંથી લેવાયાં છે.

આસામની નાટ્યરંગ કલાઓનો ઈતિહાસ, મુખ્યત્વે વૈષ્ણવ નાટ્યરંગનો ઈતિહાસ, 'સગ' (મઠ) સંસ્થાઓ દરમ્યાન રચાયો છે. તે દર્શાવે છે કે કાળ અને દેશના સંદર્ભમાં તે જ વખતે સાંસ્કૃતિક પ્રક્રિયાઓ સાથે તેઓ સમાંતર વિકસ્યા છે. જોકે હાલની આસામની સંગીત, નૃત્ય, નૃત્ય-નાટ્યરંગની પરંપરાઓનું શંકર દેવની આંજી નાખે તેવી પ્રતિભાને કારણે તેમનું અન્વેષણ કરી શકાય. શંકર દેવની થોડી પહેલાંની સદી સાથે તેઓ સાહિત્યિક અને કલાત્મક વિકાસની મહત્ત્વની કડીઓ ધરાવે છે. વળી, અંકીઆ-નાટ કે *ભાઓ*ના આસામનો આગવો પ્રકાર છે. છતાં તેનો બંગાળ અને ઓરિસ્સાની આસપાસના પ્રદેશના નાટ્યરંગો સાથે ઘનિષ્ઠ સંબંધ છે. ઉપરાંત વૃંદાવન, મથુરા અને આંધ્ર જેવા દૂરના પ્રદેશો સાથે પણ તેટલો જ ગાઢ સંબંધ છે.

દક્ષિણની મલયાલમ, કન્નડ, તેલુગુ અને તામિલના વિકાસમાં અને તેને પરિણામે તે પ્રદેશના નાટ્યરંગની ઉન્નતિમાં જેમ થયું તેમ આસામી ભાષાનો વિકાસ પણ કેટલીક આસામ બહારની પ્રાદેશિક અને કેટલીક દેશી અસરો જેવી અનેક અસરોમાં સમીકરણની પ્રક્રિયા દર્શાવે છે. બીજે જેમ થયું તે પ્રમાણે અહી સંસ્કૃત નાટ્યરંગ અને આગવી પ્રાદેશિક શૈલીનું સંયોજન થયું છે. સમયની વિવિધ ગતિક્રિયાઓ સાથે બે સમાંતર પ્રવાહો સહ-અસ્તિત્વ ધરાવતા જણાય છે.

આસામના વૈષ્ણવ નાટ્યરંગને સમજવા માટે આપણે તે ધરતીનો વૈવિધ્યપૂર્ણ સાંસ્કૃતિક ઇતિહાસ, આસામની ભાષાનો વિકાસ અને આ પ્રદેશના બીજા ભાગોની ગતિવિધિઓ સાથેના સંબંધો જોવા પડશે.

આસામનો ઈતિહાસ જટિલ, પણ રસપ્રદ છે. સદીઓથી અલગ અલગ પ્રદેશોની સાંસ્કૃતિક અસરોના સ્તરો પર સ્તરો રચાયા છે, જે તેમની ગતિવિધિઓથી સંલગ્ન છે.

પડોશના મણિપુરની જેમ અહીં પણ આદિવાસીઓ, ગ્રામ્ય જાતિઓ અને શહેરીઓની વસતિ છે. પહાડી જનજાતિઓ અને તળેટીમાં રહેતા લોકોમાં ખાસ્સો તફાવત છે. છતાં બન્ને વચ્ચે આદાન-પ્રદાન કાયમ રહ્યું છે. ઉપરાંત વૈષ્ણવ સંપ્રદાયી અને તે પહેલાંની સંસ્કૃતિઓ વચ્ચે સ્પષ્ટ તફાવત હોવા છતાં પરસ્પર વ્યાપ્તિ અને એકધારી અતૂટ રેખા જળવાઈ છે. તેમાં કયારેક સંદતર રુકાવટ નથી આવી.

પ્રાચીનતમ કાળથી આસામ ભારતનું જ નહિ, પણ એશિયાના બીજા ભાગોની અનેક જાતો, ભાષાકીય અને સાંસ્કૃતિક તત્ત્વોની કેન્દ્રભૂમિ રહ્યું છે. *નિષાદ* અને *કિરાત* જાતિઓનો ત્યાંની સૌથી આદિ વસાહતીઓ તરીકે ઉલ્લેખ થયો છે. કેટલેક ઠેકાણે તેઓ મ્લેચ્છ અને અસુરો તરીકે પણ ઓળખાવાયા છે. કામરૂપનો સૌ પ્રથમ ગ્રંથસ્થ ઉલ્લેખ પાંચમી સદીમાં (સમુદ્રગુપ્તનો અલાહાબાદના શિલાલેખમાં ઉલ્લેખ) છે. પ્રાગજયોતિષપુર કે કામરૂપ તરીકે ઓળખાતા પ્રદેશનું ચિત્રાત્મક વર્ણન દસમી સદીના *કાલિક પુરાણ*માં સાંપડે છે. ભાષાકીય અને માનવજાતનાં વર્ણનોના પુરાવાઓ એક એવા નિષ્કર્ષ પર લાવે છે કે સૈા પ્રથમ વસેલી જાતિઓ મૈાન્ન ખમેર જૂથની ઇન્ડો-ચાઈનીઝ ભાષા બોલતા. કેટલાક વિદ્વાનોનું માનવું છે કે આ જાતિ અસી અને સિનેટગની પૂર્વજ હશે. પછી તે બ્રહ્મપુત્રા, ચિંદુવીદન અને ઇરાવતીના માર્ગે આવી. આ પ્રદેશે ઇન્ડો ચીનાઓની અનેક ચડાઈઓનો સામનો કરવો પડયો. આમાંની ઘણી જનજાતિઓએ ગોરા અને તિપ્પેરા ટેકરીઓ કબજે કરી, બીજા ઉત્તર કછારના ઉચ્ચ પ્રદેશ સુધી પહોંચી ગયા. પણ આજે ખાસી અને જૈતિઆ ટેકરીઓ તરીકે જાણીતા પ્રદેશ પર જીત મેળવી શક્યા નહીં. નાગા પર્વતો અને મણિપુરના કેટલાક પ્રદેશોમાં તેઓ છવાઈ ગયા. આ તિબેટ-બર્મન જાતિઓએ આસામને અપનાવ્યું. તેમાંની *બોદો* જાતિઓ સૈાથી વધુ અગત્યની છે. આજે આ જનજાતિનાં અનેક ઉપજૂથો છે. તેમાંની કૂચરી અને દિમચ જાતિઓ સૈાથી મહત્ત્વની છે. બોદોએ આસામની સંસ્કૃતિ પર ઊંડી અસર પાડી. નદીઓ અને અનેક સ્થળોનાં નામો આજે બોદો ઉપરથી પડ્યાં છે. કાળક્રમે અહોમ થાઈન્કે શાન જાતિની એક જનજાતિ, બ્રહ્મદેશને માર્ગે યુનાનમાં થઇ તેરમી સદીમાં ચડી આવી.

તે જ અરસામાં આર્યો પણ આ દેશમાં આવી પહોંચ્યા. ઉપરના ઉલ્લેખ પ્રમાણે આસામ *રામાયણ* અને *મહાભારત*ના લેખકોનો જાણીતું હતું. પાંચમી અને છઠ્ઠી સદીઓના પ્રાચીન શિલાલેખોમાંથી આપણે જાણી શકીએ છીએ કે વૈદિક અભ્યાસ અને વિદ્વતાને પ્રોત્સાહન આપવા ખાસ ભૂમિદાન અપાતું.

આસામની અને ખાસ તો બ્રહ્મપુત્રા નદીની ભૈાગોલિક પરિસ્થિતિએ વેપાર માટે જ નહીં, પણ સાંસ્કૃતિક ક્ષેત્રે આદાનપ્રદાન માટેની સગવડ કરી આપી. પ્રત્યેક જાતિઓ તેમની સાથે નવાં તત્ત્વો લાવતી ગઇ તે કાળક્રમે અપનાવી લેવાયાં.

આ વિકાસે સાતમી સદીમાં આસામી ભાષાને જન્મ આપ્યો. આમ તો તે સીધી સંસ્કૃતમાંથી જ આવી છે, પણ તેમાં મોન્-ખ્મેર સિનો-તિબેટી અને તાઇ કે મોન જનજાતિઓનાં સ્વર ઉચ્ચારણો અને લઢણ આવ્યાં છે. અનેક જાતિઓના પર્યાવરણમાં આ ભાષા વિકસી તે જ તેની ઉચ્ચારની લાક્ષણિકતાનું કારણ આપે છે. જે ભાષા માટે સાચું છે તે તેના સાહિત્ય અને બીજી કલાઓ, ખાસ કરીને નાટ્ય કલાઓ માટે એટલું જ સાચું છે.

કેટલાક ભાષાશાસ્ત્રીઓએ આસામીને માગધીમાંથી સીધી ઊતરેલી માનીને પૂર્વની પ્રાકૃત સાથે જોડવા પ્રયત્ન કર્યો છે. પ્રાચ્ય અપભ્રંશ, અલબત્ત ઓરિયા, બંગાળી અને આસામીનો મૂળ ઉદ્દગમ છે. તેણે દશભાષા કે ફકત ભાષા તરીકે ઓળખાતી ભાષાને જન્મ આપ્યો, જે કેટલાક માને છે કે અવધિ, વ્રજ, રાજસ્થાની, ગુજરાતી અને અન્ય ભાષાઓની પુરોગામી હતી. ભારતના જુદા જુદા ભાગોના નાટ્યરંગ વિકાસના અભ્યાસ માટે ભાષાકીય તત્ત્વો આવશ્યક અને યોગ્ય છે. ઘણી વાર આ ભાષાકીય સંબંધો ભારતના જુદા જુદા પ્રદેશો વચ્ચેની

ગતિશીલતા માટેનું કારણ પૂરું પાડે છે. નાટ્યરંગ આ આંતરપ્રાદેશિક સંપ્રેષણનું સબળ માધ્યમ છે.

આમ, પોતાની આગવી ઓળખ હોવા છતાં આઠમી સદી દરમ્યાન આસામી ભાષા સાહિત્યના વિશાળ કુટુંબના સભ્ય બની. કુટુંબના અન્ય સભ્યો સાથેનું તેની સામ્ય સ્પષ્ટ છે, જોકે આ તત્ત્વે અમુક પ્રદેશોના સાહિત્યિક ઇતિહાસકારો અને વિવેચકોને થોડી જ પ્રણાલીઓના સર્જનની માત્ર પરંપરા ગણાવવા પ્રેર્યા છે. ઉદાહરણાર્થે એક વિવાદ એવો છે કે ચર્યાઓ અને દોહાઓ તરીકે જાણીતાં ગીતો અને સૂત્રો, તેમ જ આઠમી અને બારમી સદીઓ દરમ્યાન બુદ્ધ સિદ્ધાચાર્યો દ્વારા જે રચાયાં તે પ્રાચીન બંગાળી કે આસામીમાં છે. તે જ પ્રમાણે મીરાંબાઇનાં પદો હિન્દી અને ગુજરાતી બન્ને પોતાના હોવાનો દાવો કરે છે. નાટક કલાઓ અને ખાસ કરીને જે સાહિત્યિક રચનાઓ ઉપર આધાર રાખે છે તે કલાઓના સંદર્ભમાં આનું પુનરાવર્તન થયું. આથી તે પ્રાંતની ભાષાઓના વિકાસનાં વર્ષોમાં રચાયેલાં કેટલાંક નાટકો માટેનો અમુક સમર્થકોનો અનન્ય મત સ્વીકારવો કેટલીક વાર મુશ્કેલ બને.

અગાઉ કહ્યા પ્રમાણે આસામી, બંગાળી, ઓરિયા, મરાઠી અને રાજસ્થાની ભાષાઓ સાથે ઘણી લાક્ષણિક સામ્યતા ધરાવે છે. વળી, વૈષ્ણવ સંપ્રદાયના વેગે આ વિકાસે પ્રકૃતિ -દેવતાના ભારતીય સ્વરૂપને જન્મ આપ્યો. આ ગતિવિધિનું માધ્યમ હતી વ્રજ બોલી જેવી કાવ્યાત્મક ભાષા અને આસામ, બંગાળ, મિથિલા અને વ્રજના સર્વે વૈષ્ણવ કવિઓ તેમાં જ લખતા.

આસામનું અંકીઆ-નાટ જોકે ઘણું મોડું વિકસ્યું જેનું ઇતર પ્રાદેશિક પરિભ્રમણ આપણે હમણાં તપાસ્યું. તે પ્રકારની રચનાઓનો વિભાગ રચ્યો. તે ભલે ગમે તેટલું આશ્ચર્યજનક લાગે, પણ હાલનાં સંશોધનોએ હિંદીના પ્રારંભને આંકીઆ-નાટ અને આસામના અન્ય નાટ્યરંગ પ્રકારો સાથે સાંકળ્યો છે.

તેરમી અને સોળમી સદીઓ વચ્ચેનો સમય અંધાધૂંધી અને અશાંતિનો કાળ હતો. એક પછી એક હુમલાઓ, યુદ્ધો અને લડાઇઓએ તે સમયના રાજ્યોના પાયા હચમચાવી નાખ્યા. નાનાં નાનાં રાજ્યોની સ્થાપના થઇ. આ રાજકીય વિકાસ અને તેમણે જે વિનાશ સર્જ્યો તેને ન ગણકારી શરૂ થયેલા આસામી સાહિત્યના પ્રારંભનું પદચિહ્ન આ કાળમાંથી તારવી શકાય. દુર્લભનારાયણના રાજકવિ હરિવરવિપ્રે આસામીમાં *મહાભારત*ના *અશ્વમેધ પર્વ*ની પુનર્રચના કરી. તેના પછી *બભ્રુવાહન યુદ્ધ* અને *લવ-કુશે યુદ્ધ* રચ્યાં. સંસ્કૃત કથાવસ્તુઓ તો કવિને ઉચ્ચ નાટ્યાત્મક શૈલીમાં અભિનવ પરિવર્તનો અને નવીન તત્ત્વોના પ્રારંભિક પ્રવેશ આપવા માટે માત્ર ભૂમિકા સમાન હતાં. તેરમી સદીના હરિવરવિપ્રના સમકાલીન કવિ હેમસરસ્વતીએ *પ્રહલાદ ચરિત* રચવા માટે *વામન પુરાણ*નો આધાર લીધો. તેમણે આને માટે પુરાણનો તેમ જ લોકકથાઓ અને પ્રાદેશિક ગાથાઓમાંથી મુક્તપણે પ્રેરણા લીધી. આ પ્રથા તેની બીજી રચના, *હરગૌરી સંવાદ*માં જોવા મળે છે. પછીના કવિઓ અને લેખકો આને અનુસર્યા. આમાંનાં ઘણાએ *મહાભારત*ને મુખ્ય સ્રોત તરીકે અપનાવ્યું.

કછારિ રાજા મહામાણિકયે આદિ વૈષ્ણવ સંપ્રદાયી કવિઓને પ્રોત્સાહન આપ્યું. એમાં સૌથી નોંધપાત્ર કવિ માધવ કંદલિ હતા. તેમણે *રામાયણ*નો આસામીમાં અનુવાદ કર્યો. તેના નજીકના પુરોગામીથી વિપરીત તેમણે રોજિંદી બોલીનો પ્રચુર ઉપયોગ કર્યો. પણ કથાવસ્તુના સંદર્ભમાં તે મૂળ *રામાયણ*ને વધુ ઘનિષ્ઠ રીતે વળગી રહ્યા. અહીં નોંધવું જરૂરી છે કે આ ચૈાદમી સદીના *રામાયણ*ના અનુવાદ પછી દોઢસો વર્ષ પછી હિંદી, બંગાળી અને ઓડિયા પાઠાંતરો રચાયાં.

આ સાહિત્યિક કાર્યોના પરિશીલત પરથી આપણને મોટા ભાગના લેખકો પર સંસ્કૃત મહાકાવ્યોની ઊંડી અસર પડેલી જણાશે. પણ તે સાથે સ્થાનિક રંગે રંગાયેલી પ્રાદેશિક સાહિત્યિક શૈલીના પ્રારંભ માટે આપણને સંપૂર્ણપણે સહમત કરી લે છે. *માધવ કંદલિ, કદાચ દેવજી*, કૃષ્ણ અને વિષ્ણુના અન્ય અવતારોની કાવ્યાત્મક

રચનાના પણ રચયિતા હતા. ઘણા વખત પછી જયારે શંકરદેવ પ્રકાશમાં આવ્યા ત્યારે તે માધવ કંદલિનાં લખાણોથી ઘણા પ્રભાવિત થયા. શંકરદેવનાં નાટકોમાં તેનો પડઘો સંભળાય છે. પંદરમી અને સોળમી સદીઓમાં બીજા કવિઓ, લેખકો અને નાટયકારો આવ્યા. તેઓએ માત્ર *રામાયણ*માંથી જ પ્રેરણા ન લીધી, પણ પ્રાદેશિક સંસ્કૃતિમાં તેનાં ઊંડાં મૂળ હતાં તેવી શક્તિશાળી સામગ્રીનો પણ ઉપયોગ કર્યો. આવી એક અગત્યનું કથાવસ્તુ મનસા દેવી પર આધારિત હતું. તે પરથી વર્ણનાત્મક કવિતાના અમુક પ્રકારોનો ચીલો શરૂ થયો. *રામાયણ* પર હજી નિર્ભર રહેતા કવિઓમાં *ગીતિ રામાયણ*ના કર્તા દુર્ગાવરનો સમાવેશ થાય છે. તેમાં પદોને ગાવાની પદ્ધતિને સૌ પ્રથમ પ્રવેશ મળ્યો. આ વિકાસની સાથે ભારતના અન્ય ભાગોમાં પણ આવી જ રીતે ગ્રંથ સાહિત્યમાંથી શ્લોકોને ગાવાની પ્રથા અપનાવાઈ.

આ ઐતિહાસિક અને સાહિત્યિક વિકાસોની પૃષ્ઠભૂમિમાં આપણે સોળમી સદીના શંકરદેવનો ઉલ્કા જેવો ક્ષણપ્રભા ઉદય થયો. તેમનું સમાજ સુધારક કવિ, સંગીતકાર, નાટ્યકાર અને નાટય નિર્દેશક તરીકેનું યોગદાન અજોડ છે. તેઓ પ્રકાશમાં આવ્યા ત્યારે નાનાં કછાર અને અહોમ રાજયો સામ્રાજયમાં સંગઠિત થઈ ચૂકયાં હતાં. વિશ્વસિંહ કછારનો મહાન રાજા હતો અને પછી તેનો યશસ્વી પુત્ર નરનારાયણ ગાદીએ આવ્યો. તે અકબરનો સમકાલીન હતો. અહોમમાંથી પણ અગત્યના સુધારા થતા. ઉદાહરણ તરીકે, સુહુમ્મુંગ નામના અહોમ રાજાએ હિંદુ ધર્મ અંગીકાર કર્યો. પોતાનું નામ સ્વર્ગનારાયણ રાખ્યું.

ભૂય કુટુંબમાં જન્મેલ શંકરદેવ આસામી સમાજમાં ઘણાં પરિવર્તનો માટે જવાબદાર છે. તેમણે સંસાર ત્યાગ કરી દૂર દેશાવરોમાં પ્રવાસ ખેડયો. બીજા ધર્મોના ઉપદેશોનો અંગીકાર કર્યો અને અન્ય પ્રાંતોની સંસ્કૃતિઓને અપનાવી. અંતે વૈષ્ણવ સંપ્રદાયનો નવો સંદેશ અપનાવવા વતનમાં પાછા ફર્યા. આને લીધે તાંત્રિક અને અન્ય શક્તિપૂજાના વડાઓ અને જૂથોની મજબૂત પકડ હતી તે સ્વાભાવિક રીતે નબળી પડી. તેમણે એકઅવાજે જૂની માન્યતાઓ, વહેમો અને અંધશ્રદ્ધાવાળી વિધિક્રિયાની પૂજાઓ કામાખ્યા મંદિરની આસપાસ થતી તેનો વિરોધ કર્યો.

શંકરદેવની તેમના સમયની સામાજિક જિંદગી અને સમાજ પ્રત્યેની સંલગ્નતાને કારણે તેમને આસામના સાંસ્કૃતિક પુનર્જીવન અને પુનરઉત્થાનના પુરોગામી કહી શકાય. 'સત્ર' એક સંસ્થા તરીકે તેમની ગતિક્રિયાનું વાહન બન્યુ. તેણે ધાર્મિક, સામાજિક અને કલાત્મક પ્રવૃત્તિ માટે અનુકૂળ વાતાવરણ અને સ્થાન પૂરું પાડયું. એક પરિપૂર્ણ 'સત્ર'માં નામયર એક મણિકૂટ અને હાતિનો સમાવેશ હતો. નામઘર સામુદાયિક પ્રાર્થનાગૃહ છે. મણિકૂટ નામઘરને છેડે 'સત્ર'નું ગર્ભગૃહ કે *સિંહાસન* છે. હાતિ ભિખ્ખુઓને રહેવાની ઓરડી છે.

નામઘર નાટ્યરંગની ભજવણી માટેનું મુખ્ય સ્થળ હતું. આજે પણ છે. ઘણી વાર તે ભાઓના ઘર પણ કહેવાય છે. જોકે નામઘર મણિકૂટ અને હાતિઓની વાસ્તુરચના આસામની આગવી જ છે. તે કેરળના કુટિયટ્ટમ માટે બાંધેલા કુત્તામ્બલમ જેવા જ કાળજીપૂર્વક બંધાયેલ છે. છાપરાંની રચના અને ત્રિઅંક છત્ર તેમ જ નળિયાં મૂકવાની રીત પણ સરખી જ છે. કયારેક માત્ર એક છાપરું અને સ્તંભોના આધારે ઊભો કરેલ ભીત વગરનો રંગમચ ઊભો કરવામાં આવે છે. આને 'રંભા' કહે છે. શંકરદેવે 'સત્ર'નો વાસ્તુનકશો બનાવ્યો કે કેમ તે ચોક્કસ ખબર નથી, પણ સંસ્થા તેણે જ રચી હતી તે સ્પષ્ટ છે. તેનાં નાટકો તેની વિશિષ્ટ સરંચનાને લક્ષમાં રાખી લખાયાં હતાં. બંધારણનો સામૂહિક પ્રાર્થનાગૃહ તરીકે તેમ જ રંગભૂમિ અને પ્રેક્ષક ગૃહ તરીકે પણ ઉપયોગ થતો.

શંકરદેવના પુરોગામી આસામી લેખકો વિશે આપણે અગાઉ જોઈ લીધું છે, શંકરદેવ જોકે તેમના પુરોગામી તેમ જ મધ્યકાલીન યુગના સંસ્કૃત સાહિત્યના ઋણી હતા. ડૉ. મહેશ્વર નેઓગ જેવા આસામી વિદ્વાનો દૃઢ તાપૂર્વક માને છે કે અગિયારમી અને બારમી સદીનાં સંસ્કૃત નાટકોએ તેમના પર ઊંડી અસર કરી. તેઓ કૃષ્ણ મિશ્રના *પ્રબોધ ચંદ્રોદર* અને હનુમતના *મહાનાટક*થી સુપરિચિત હતા. તે તેમનાં નાટકો, ખાસ કરીને *ભક્તિ*

તેઓ કૃષ્ણ મિશ્રના *પ્રબોધ ચંદ્રોદર* અને હનુમતના *મહાનાટક*થી સુપરિચિત હતા. તે તેમનાં નાટકો, ખાસ કરીને *ભક્તિ રત્નાકર* અને *શ્રીરામ વિજય* પરથી સ્પષ્ટ થાય છે. કથાવસ્તુના પ્રતિસાદ અને નાટ્યાત્મક બંધારણની સમાનતાના તો આ નાટકોમાં ઘણા પુરાવાઓ છે. *પ્રબોધ ચંદ્રોદય* અને *મહાનાટક* બન્ને નાટકોમાં પહેલાંનાં સંસ્કૃત નાટકોથી વિપરીત અને દૃશ્યોરહિત છે. તેઓ સળંગ વર્ણનાત્મક લખાણો છે. તે જ રીતે ભજવવા માટે પણ છે. નાન્દી અને પ્રસ્તાવના જેવા ભાગો પણ આ નાટકમાં નથી. શંકરદેવે તેમનાં નાટકો માટે બંધારણનાં આ લક્ષણોને લક્ષમાં રાખી પોતાનાં નાટકો રચ્યાં લાગે છે. ગેય શબ્દો વાપરી *રામાયણ ગીતિ*ને અનુસરી તેને સંપ્રેષણના મુખ્ય વાહન તરીકેનો ઉપયોગ છે. તેઓએ ભારતના બીજા પ્રાંતોમાંથી અને આસામની જ સામૂહિક ગાવાની પરંપરાઓને પણ સમ્મિલિત કરી હશે. ઓજા-પલ્લિની પરંપરામાં જેમાં મૃદંગ વગાડી અને નૃત્ય કરવાનું હોય છે તેમાંથી ઘણી પ્રેરણા મેળવી છે તે મત વિશે શંકા છે. શંકરદેવના વિશાળ દૃષ્ટિફલક અને મુક્ત માનસને કારણે તેમણે પોતાનાં અંકીઆ નાટકોને તેમ જ નાટ્યાત્મક દૃશ્યમાં ભાઓનાની રજૂઆતમાં કંઈક નવીન સર્જવાના હેતુથી પોતાની સમકાલીન શૈલીઓમાંથી પ્રેરણા લીધી હોય એમ માનવું અયોગ્ય નહીં ગણાય. મૃદંગ સાથે સમૂહમાં ગાવાની 'ધુલીઆ' નામની શૈલી આસામમાં પ્રચલિત હતી. 'ભોરિયા'ના દેશી ચારણ પ્રકારમાં એક કલાકાર કે તેના જૂથનો સમાવેશ થતો. આ ઓજા-પલ્લિ ઉપરાંત જ્ઞાતિઓની યાત્રાઓ તેમ જ પુતુલ્નાકની પરંપરાની કઠપૂતળીનાં નાટકો હતાં. નાટ્યાત્મક ક્રિયાના એકધારા પ્રવાહની પ્રથા યાત્રાની શૈલીમાંથી આવી હશે અને શંકરદેવનો આ સાથેનો પરિચય તેમનાં નાટકો, ખાસ કરીને *કાલીયદમન*ને યાત્રા કહે છે તે હકીકત પરથી દૃઢ થાય છે. પ્રસ્તાવના રૂપે શરૂઆતમાં લાંબા સમય સુધી મૃદંગ વગાડવાની પ્રથા અને બીજાં અન્ય તત્ત્વો 'ધુલીઆ'માંથી લેવાયાં હશે.

આ સાહિત્યિક સ્રોતે અને નાટ્યાત્મક પ્રકારોએ શંકરદેવનાં નાટકોના વિશિષ્ટ નાટ્યાત્મક બંધારણમાં યોગદાન આપ્યું હશે. પણ મથુરાની રાસલીલાની જેમ મૂળ કથાવિચાર અને કથાવસ્તુની પ્રેરણા તો મુખ્યત્વે *ભાગવતપુરાણ*માંથી લેવાઈ હતી. તેમણે આ પુરાણ ગ્રંથનો મુખ્યત્વે પ્રથમ, દ્વિતીય, તૃતીય, છઠ્ઠા, સાતમા, નવમા, દશમા, અગિયારમા અને બારમા પુસ્તકોનો અનુવાદ કર્યો. ઉપરાંત શિષ્યો પાસે બાકીના ભાગોનો અનુવાદ કરાવ્યો. માત્ર એક નાટક (*શ્રીરામ વિજય નાટ*) ના અપવાદ સિવાય તેમનાં બધાં જ નાટકોનું વિષયવસ્તુ *ભાગવતપુરાણ*માંથી લેવાય છે. *રૂકમિણી હરણનાટ, પારિજાત -હરણનાટ, કાલીયદમન, અમૃતમંથન, પ્રહલાદ ચરિત, ગજેન્દ્ર-ઉપાખ્યાન, વિપ્ર-પત્ની પ્રસાદ, કીર્તન ઘોષ*, આ બધાં એ જ પુરાણ પર આધારિત છે. *હરિશ્ચંદ્ર ઉપાખ્યાન*નું કથાવસ્તુ *માર્કણ્ડેય પુરાણ*માંથી લેવાયું હતું.*ભક્તિ પ્રદીપ,ગરૂડ પુરાણ* અને *આનન્દી પતન, વામન પુરાણ*માંથી લેવાયાં હતાં. તેમના વિપુલ સાહિત્યપ્રદાનમાં બરગીતો નામની કાવ્યાત્મક રચનાઓ અને *ભક્તિરત્નાકર* જેવાં સૈદ્ધાંતિક કાવ્યોનો સમાવેશ થાય છે.

રુકમણી-હરણ, પારિજાત-હરણ અને *કાલીય-દમન*ના કથાવસ્તુવાળાં નાટકો તે સમયે ભારતભરમાં પ્રચલિત હતાં. આજે પણ ભાગવતમેળા, યક્ષગાન અને બીજા કેટલાક પ્રકારો નાટ્યરંગ માટે કથાવાર્તાઓ વાપરે છે. બીજી બાજુએ *કાલી ગોપાલ* અને *વિપ્ર પત્ની, પ્રસાદ* કથાવસ્તુ પ્રમાણે રાસલીલાના પ્રચલિત પ્રસંગોને મળતાં આવે છે. અલબત્ત, પુરાણો અને તેમનાં કથાવસ્તુઓ દરેક કલા ખાસ કરીને નાટ્યકલાઓની કલાત્મક પ્રવૃત્તિઓના પાયાની એકતા રચે છે.

નાટકનાં કથાવસ્તુઓ સમાન હતાં અને એક જ સ્રોતમાંથી લેવાયાં હતાં ત્યારે તેમની કલાત્મક અભિવ્યક્તિઓ વિભિન્ન હતી અને નિરૂપણ પણ વિશિષ્ટપણે પ્રાદેશિક હતાં. તેમાં સ્થાનિક અને દેશી વિકાસો મહત્ત્વનો ભાગ ભજવતા. આખા ભારતમાં (આશરે પંદરમી-સોળમી સદીઓ) દરમ્યાન આ પ્રથા સાર્વત્રિક હતી.

શંકરદેવનાં લખાણો ભલે પછી તે માત્ર અંકીઆ-નાટ જેવાં નાટ્યાત્મક હોય કે કીર્તનોના સંકલન જેવાં ગીતો હોય કે બરગીતો જેવી કાવ્યાત્મક રચનાઓ, બધાં જ રજૂઆત માટેની સામગ્રી પૂરી પાડે છે. અંકીઆ નાટો મૈથિલી અને આસામીના મિશ્રણવાળી બોલીમાં જે પ્રદેશના થોડાં ભાષાકીય પરિવર્તનો સાથે લખાયાં હતાં તે આસામ ઉપરાંત બિહાર, બંગાળ અને ઓરિસ્સામાં પ્રચલિત હતાં. ભાષાએ પણ વૃંદાવનની સાથે અને વ્રજની ભાષા સાથે સંબંધ યોજવામાં મદદ કરી.

શંકરદેવનાં નાટકો સંસ્કૃત અને પ્રાદેશિક પરંપરાઓના એકીકરણનાં ઉદાહરણો છે. સૂત્રધાર, નાન્દી, પૂર્વરંગ જેવી ઔપચારિક પ્રથાને ચુસ્તપણે જાળવી છે. તેમ છતાં નાટ્યાત્મક માળખામાં ઘણાં અભિનવ પરિવર્તનો તેમ જ વિચલનો પણ છે. આજના અંતિમ પરિણામ રૂપે એક નવો છતાં યક્ષગાન, ભાગવતમેળા વગેરેને મળતો એક નાટ્ય પ્રકાર જન્મ્યો. પછીનાં સંસ્કૃત નાટકોનાં સંગીતક અને ઉપરૂપક આ પ્રાદેશિક પ્રકારોથી થોડાં વર્ષ પહેલાંનાં જ હતાં. ગીતના ટુકડાઓ ગદ્યાંશો સાથે જોડી દેવામાં આવ્યા અને નાટ્યાત્મક રજૂઆત, કાવ્યપઠન, ગાયન, સહયોગથી સંગીત નૃત્યની ગતિક્રિયાઓ અને અંગચેષ્ટાઓને પાંચમીથી આઠમી સદી દરમ્યાન સંસ્કૃત નાટકોમાં જેટલું ધ્યાન અપાતું તેનાથી વધુ મહત્ત્વ અપાતું. સંગીતને સંપૂર્ણપણે મહત્ત્વનું બનાવવાનાં બીજ તો જોકે, પ્રાચીન કાળથી સંસ્કૃત નાટકોમાં મોજૂદ જ હતાં. તે પાંચમી સદીના *ચતુર્ભાનિ*માં સ્પષ્ટ થાય છે. જે *ઉભયાભિસારિકા*માં સંગીતક નામના નાટ્યરંગ પ્રકારને નોંધે છે. હર્ષના સમયમાં નાટયના એક પ્રકાર તરીકે સ્વીકારાયો હતો તે બાણની 'કાદમ્બરી' (આઠમી સદીના)માં તેના ઉલ્લેખ પરથી સ્પષ્ટ થાય છે. દામોદર ગુપ્તના (9મી સદીના) *કુટ્ટનિમટ્ટમ*માં હર્ષની રત્નાવલીની રજૂઆતનું વર્ણન પણ સંગીત અને નૃત્યના પ્રાધાન્ય માટે આપણને સંમત કરાવે છે. અંતમાં રાજશેખરની *કર્પૂરમંજરીમાં* સટ્ટક નામનો અલગ જ પ્રકાર હતો તે પુરવાર થયું છે.

શંકરદેવ અને તેમના શિષ્યો પછીનાં સંસ્કૃત નાટકોમાં માળખાને ઓછેવત્તે અંશે અનુસર્યા. તેમ છતાં નાટકોનું બંધારણ 'સંધિઓ'ના નિયમોને વળગી રહ્યું. આ કલાત્મક પરંપરાઓને *સત્ર* જેવી સંસ્થાઓમાં પ્રોત્સાહન મળતું.

શંકરદેવ અને તેમના પટ્ટશિષ્ય માધવદેવે સત્ર પર નાટકો લખવા માટે અને તેને દીક્ષાવિધિના અંગ તરીકે ભજવવા માટે નિયમ રૂપે ઘડી નાખ્યો. અંકીઆ-નાટને લખવા અને ભાઓના ભજવવાની પરંપરા આમ, સૂત્રો અને નામઘરોની ક્રિયાઓનાં આગવાં અંગ બની ગયાં. જયારે કીર્તન કરવા, ખાસ તો આસામી પ્રકારનાં બરગીત પ્રચલિત હતાં, ભાઓનાની રજૂઆત પણ તેટલી જ મહત્ત્વની હતી. શંકરદેવ અને માધવદેવ પછી વૈષ્ણવ અગ્રણીઓ થઈ ગયા. તેમાંના ઘણા અગ્રગણ્ય લેખકો અને નાટકકારો હતા. ખલ્જાર સત્રના સ્થાપક ગોપાલ આતા (1547-1611)અને રામાનંદ દ્વિજ બંનેએ પૂર્વે લખાયેલ નાટકો ઉપર આધારિત અનેક ગીતો અને નાટકો લખ્યાં. તે પછીના સત્ર અધિકારીઓએ નાટકોને લખવાનું અને તેનું નિર્દેશન કરવાનું ચાલુ રાખ્યું. અંકીઆ-નાટ અને ભાઓનાનો હાલના સમયમાં, તેમના વિકાસ અને તેનું સાતત્ય, આસામના જુદા જુદા ભાગોમાં અનેક સૂત્રોની સ્થાપના તેની લાંબી વંશાવળીઓ પરથી જાણી શકાય છે. શંકરદેવ અને તેમના અનુયાયી માધવદેવે આ પરંપરાઓનો સબળ પાયો ન નાખ્યો હોત તો ભાઓનાની શૈલી ટકી શકી હોત કે કેમ તે શંકા છે. આમ પણ, તે પરંપરા હવે થોડી ઓછી થતી જાય છે. તે પૂરતા સહકાર અને સહાય વગર ક્ષીણ થતી જાય છે. તેમ છતાં હજી કેટલાક મૂલ્યવાન અંશો બચ્યા છે. થોડા પ્રોત્સાહનથી ફરી આ પ્રથા સશક્ત બની લોકપ્રિયતા મેળવી શકશે.

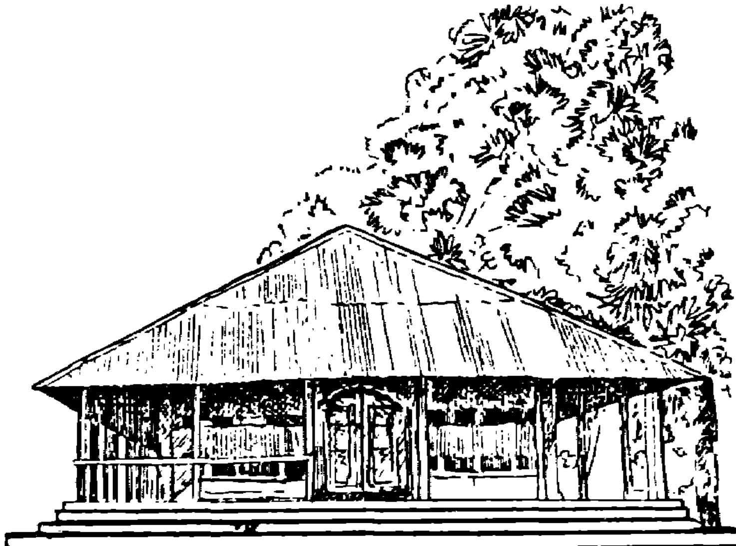
સત્ર અધિકારીઓ બ્રાહ્મણ અને અ-બ્રાહ્મણ વર્ગના છે. આથી આ પ્રકારનું કેરળના કુટિયટ્ટમ કે મેળાટ્ટુરના ભાગવતમેળાની જેમ બ્રાહ્મણ નાટ્યરંગ પ્રકાર તરીકે વર્ગીકરણ ન કરી શકાય. નટો બધા પુરુષો જ હોય છે. તે ભિખ્ખુ હોઈ શકે, પણ એક જ સત્રમાંથી હોવા જરૂરી નથી. છઉમાં જોવા મળે છે તેનાથી વિપરીત તેઓ કોઈ પણ

ગામ કે જ્ઞાતિમાંથી હોઇ શકે. વૈષ્ણવ સંપ્રદાયના લોકતંત્રીકરણની અસર સત્રની ક્રિયાઓ અને ભાઓનાની રજૂઆત શૈલીમાં સ્પષ્ટપણે જણાય છે.

આ ઐતિહાસિક અને સામાજિક દૃષ્ટિકોણ હાલના ભાઓનાના પ્રસ્તુતીકરણને સમજવા માટે આવશ્યક છે. જેને ટકી રહેવા માટે ઘણી વાર સંઘર્ષ કરતા ગૌણ લોકપ્રકાર તરીકે ગેરસમજૂતી થાય છે. હકીકતમાં સંસ્કૃત અને આસામી પરંપરાઓનાં મૂળ ધરાવતી સબળ ભૂમિકાવાળી શૈલી છે.

તેની અભિવ્યક્તિની શૈલી તરફ આવતાં સૈા પ્રથમ નામઘર કે રંભા (ખાસ બાંધેલા પંડાલો) ભજવવા માટેનાં સ્થાન છે. નામઘરની રચના લંબચોરસ પ્રકારની છે અને તેની ભીંત વાંસ અને સળીઓથી બનેલી કામચલાઉ પૂરતી જ હોય છે. જયારે આંકીઆ-નાટનો પ્રયોગ થવાનો હોય ત્યારે ઘણું ખરું આ ભીંત ખસેડી લેવામાં આવે છે. તેના બદલામાં આપણે અગાઉ જોયું તેમ ખાસ પંડાલ બાંધવામાં આવે છે. રંભા (કે પંડાળ) આશરે 300 ફૂટ લાંબું અને 60ફૂટ પહોળું હોય છે, નીચેની ફર્શ(તળજમીન)ના એક છેડે ગર્ભગૃહ (મણિકૂટ) હોય છે. આને સ્થાપના કે સિંહાસન પણ કહે છે. પૂજાની પવિત્ર વસ્તુઓ મણિકૂટમાં રાખવામાં આવે છે. તેને રંગીન કપડાંથી ઢાંકવામાં આવે છે.આખા મંડપને લાકડાના થાંભલા,પતરાં અને ઘાસનાં છાપરાંને આધારે ઊભો કરવામાં આવે છે. લાકડાના થાંભલાઓને પ્રયોગ ભજવવાનો હોય તે અગાઉ ભરેલાં કપડાંઓથી સુશોભિત કરવામાં આવે છે. આ થાંભલાઓ ધ્વનિ રચવામાં મદદ કરે છે. જોકે આ બંધારણના કેરળના કુતાંબળમ જેવી જટિલતા નથી. છતાં તેના જેવા નિયમોની આછી ઝાંખી થાય છે. નામઘરની એક બાજુએ કે આખા ખંડાના નાના ભાગમાં જરૂરિયાતનાં ચીજવસ્તુઓ (છો)નો સંગ્રહ કરાય છે. તેને છોઘર કહે છે. આ નેપથ્ય જેવું જ હોય છે. પોશાકો, મહોરાંઓ અને અન્ય વસ્તુઓ અહીં ભંડારાય છે. ભાઓનાની ભજવણીમાં સંગસજ્જા તરીકે પર્વતો, પશુઓ, રથો ઈત્યાદિનો ઉપયોગ થાય છે. તે બધાને અહીં રાખવામાં આવે છે. (નામઘરની આકૃતિ 86પાના પર)

રંભાની જમીન ઉપર વાદ્યવૃંદ કે કલાકાર નટો અને પ્રેક્ષકોની ચોક્કસ જગા નક્કી કરવામાં આવી હોય છે. વાદ્યવૃંદ મણિકૂટની બરોબર સામે બેસે છે, જેથી તે ગર્ભગૃહની સન્મુખ હંમેશ રહે. ભજવવાની જગા અથવા



તખ્તાનું ક્ષેત્ર હોય છે. પ્રેક્ષકો બહારની બાજુ નટોની ચારે બાજુ ફરતા ચટાઇ ઉપર બેસે છે કે ઊભા રહે છે. રંગભૂમિની જગાને ઘણું ખરું ઝાલરવાળા સફેદ ચંદરવા (ચંદ્રાતપ)થી ઢાંકવામાં આવે છે. તેની ઉપર લાલ રંગનાં સુશોભનો કરાય છે. કદલી ઝાડની મોટી ડાળો ઉપર વાટોવાળાં તેલનાં કોડિયાં કરી એકદમ દેશી ઢબે પ્રકાશવ્યવસ્થા કરી હોય છે. આને ગાછ કહે છે. તે દીપવૃક્ષ જેવું લાગે છે. તલના તેલના વાટાવાળા દીવાઓ એકસરખું ઝાંખું અજવાળું પાથરે છે. પણ નાટયાત્મક અસરો માટે કુદરતી મશાલો કરવામાં આવે છે. તેને 'અરિય' અથવા અગ્નિઘેરા કહે છે. જયારે કોઇ અગત્યના પાત્રનો પ્રવેશ હોય ત્યારે કપડાંને તેમાં બોળી ઉદ્દઘોષ કરતા હોય ત્યારે સળગાવવામાં આવે છે. પ્રેક્ષકોમાંના વિશિષ્ટ વર્ગો માટે જેમ કે સત્ર અધિકારીઓ કે ગામની પ્રતિષ્ઠિત વ્યક્તિઓ માટે ખાસ જગ્યા હોય છે. તેની બહારની બાજુ બીજા લોકો બેસે કે ઊભા રહે. ઘણી વાર સ્ત્રીઓ માટે ખાસ જગા રાખવામાં આવે છે. પ્રેક્ષકોમાં બધી જાતિઓનો સમાવેશ કરાય છે. અહીં ભરતના કથન મુજબ નાટયરંગ જ્ઞાતિ અને વર્ગના બાધ સિવાય બધાં માટે ખુલ્લું હતું. ભારતના બીજા ભાગોની જેમ મૂળ પ્રયોગના પ્રારંભ પહેલાં થોડી પૂર્વવિધિઓ થાય છે. પ્રયોગ ભજવવાનો હોય તેના આગલા દિવસે નટો અચૂક ઉપવાસ કરે છે. અને જેઓ સૂત્રધાર હોય કે કૃષ્ણ કે રામનું પાત્ર ભજવવાના હોય તો તે અચૂક કરે જ. નાટક ભજવવાનું હોય તેને આગલે દિવસે સામૂહિક કીર્તન, ખાસ કરીને *નામકીર્તન*, આખો દિવસ થાય છે. અલબત્ત, અંકીઆ-નાટની પૂર્વવિધિઓ નાટ્યશાસ્ત્રમાં જણાવેલ પૂર્વરંગ વિધિઓના અમુક અંશોને મળતી આવે છે.

વાદ્યવૃંદ પ્રવેશ કરી, બે જૂથમાં વહેંચાય, એક જમણી બાજુએ. બીજું ડાબી બાજુએ બેસે, અથવા એકની પાછળ એક બેસે તો અનુક્રમે ગાવાનું અને બયાન કરવાનું કાર્ય કરે છે. આમાં અગત્યની પૂર્વવિધિ સમાયેલી છે. રંગભૂમિ પર તેઓ ફટાકડાઓ અને આતશબાજી સાથે આવે છે તેને મહત-મત કહે છે. સાથે થાંભલા પર મશાલો જેને આગળ જણાવ્યા મુજબ, અગ્નિઘેરા કે અગ્નિગદા કહે છે. ઊંચા થાંભલા પર આ સળગતી મશાલો, અગ્નિ તોરણો રચે છે. મશાલોની છથી નવ કે ચૌદથી એકવીસની સંખ્યા હોય છે. સંગીતકારો બે મદદનીશોએ પકડેલા સફેદ કપડાની પાછળ રહી પ્રવેદ કરે છે. સંગીતકારો જેવા યોગ્ય સ્થાને આવી જાય એટલે પડદો ખસેડી લેવામાં આવે છે. પછી મશાલો પ્રગટાવામાં આવે છે. પ્રેક્ષકો 'જય હરિ બોલ' અને 'જય રૈન બોલ' એમ પોકારી ઉત્સાહભેર આવકારે છે. આમ પડદો પકડીને તેની પાછળ પ્રવેશ કરવાની પ્રથાઓ આપણે ભારતના તમામ નૃત્ય-નાટ્ય પ્રકારોમાં જોઇએ છીએ. અહીં પડદો, જેને અર્કપોર કહે છે તે કુટિયટ્ટમ, યક્ષગાન કે રાસલીલાના પડદાથી તદ્દન જુદો ,અચૂક સફેદ રંગનો હોય છે. વાદ્યવૃંદ સાથે મહોરું પહેરીને બીજું પાત્ર પણ આવે છે. હાસ્યાસ્પદ સૂરો ગાય છે. જોકે આ બધી પ્રથા પ્રણાલીઓને યક્ષગાનના કોદાંગિ અને મયૂરભંજ છઉના કાજી-પાજી સાથે સીધો નહીં, પણ પરોક્ષ સંબંધ છે. મૃદંગવાહન, ગીતો ગાવાનું અને મહોરાંવાળા પાત્રના પ્રવેશ વગેરે વિધિઓને ધેમાલિ કહે છે. તે સંસ્કૃત શબ્દ 'પૂર્વરંગ'ને અનુરૂપ છે. ડૉ. મહેશ્વર 'નેઓગ' જેવા વિદ્વાનોના મતાનુસાર વિવિધ સત્રોની લગભગ બાર જાતની ધેમાલિની જુદી જુદી પ્રણાલીઓ છે.

ચાહિનિ અને ગુરુઘટ ઘોષ, ધેમાલિ નાટકના કલાત્મક ભાવને નિર્દેશે છે. ચાહિનિમાં મૃદંગ થોડા સમયમાં કે વધુ સમય સુધી વગાડી મૃદંગવાદક પોતાની દક્ષતા બતાવે છે, તો ઘોષમાં મંજીરા અને ખોલ વગાડી કીર્તન રજૂ કરાય છે. બર ધેમાલિ (વિસ્તૃત) પૂર્વવિધિ કે ન-ધેમાલિ (નવી પૂર્વવિધિ) કે નટ-ધેમાલિ (નૃત્ય પૂર્વવિધિ) પછી તરત જ સૂત્રધાર પ્રવેશે છે. અહીં નાટ્ય પાત્રનો સૌ પ્રથમ પ્રવેશ થાય છે. તે યોગ્ય રીતે પાત્ર-પ્રવેશ કરે છે. પહેલાં તે થોડું નૃત્ય કરે છે. પછી સંસ્કૃત રંગની પૂર્વરંગવિધિની યાદ અપાવતી *નાન્દી* ગાય છે. નાન્દી દ્વારા (અચૂક રાગમાં ગવાતા શ્લોકો) તે કથાવસ્તુની ઘોષણા કરે છે. આ ભરતે જણાવેલ પ્રયોજનને બહુ મળતી આવે છે. આના પછી ભાતિમા નામનું બીજું ગીત ગવાય છે. તે પછી નાટકના મુખ્ય અંશો અને પાત્રોની ઓળખ આવે છે. આ સંસ્કૃત શબ્દ પ્રસ્તાવના જેવો છે. બે વિધિઓ વચ્ચે જ નૃત્યના નાના અંશો મોટે ભાગે મૂકવામાં આવે છે.

છેલ્લા ભાગમાં *સૂત્રધાર* ગીતા દ્વારા નાટકની ઓળખ આપી તેના પ્રવેશની ઘોષણા કરે છે. આ *પ્રવેશ-ગીત* છે. આ બધી વિધિઓની પૂર્ણાહુતિ રૂપે ફરી એક વાર સફેદ પડદો ઊંચકાય છે. પૂર્વરંગ પછી તરત જ જેવો પડદો ખસેડી લેવાય કે તરત જ નાયક ગીત સાથે પ્રવેશે છે. ત્યાર બાદ તે સાંજના પ્રમુખ કલાકારો જયાં સુધી તખ્તા પર આવી રહે ત્યાં સુધી તેમનો પરિચય આપતાં ગીતો ચાલુ રહે છે. દરેક પાત્ર જાણે પોતાની ઓળખ આપતું હોય તેવી રીતે રંગભૂમિ ફરતે ચાલે છે. તેનો વચ્ચે પ્રવેશ ગીતનટ સાદા નૃત્યનાં પગલાં માંડે છે. તેમની નિશ્ચિત જગાએ આસન લે છે. આ બધી પ્રથા યક્ષગાન અને છઉ જેવી બીજી શૈલીઓની પાત્રપ્રવેશની પ્રથાથી થોડી જુદી છે. પાત્ર-પ્રવેશ અગત્યનો છે પણ તેમાં પાત્રો અનુક્રમે આવી પાછાં જથ્થામાં જતાં રહે છે. પાત્રો સૌ પ્રથમ પ્રવેશ કરે ત્યારે અમુક ચોક્કસ મુદ્રામાં કરે અને સ્થિર થઈ ઊભાં રહે છે. પ્રવેશ-ગીત આમ તો, ભાગવતમેળાના પ્રકારમાં પ્રવેશ દારુ-જેવાં જ છે.

પછી સાધારણ સંધિ જેવી સંરચનાવાળું, પણ અંકો કે દૃશ્યોના વિભાગો વગરનું સળંગ મુખ્ય નાટક શરૂ થાય છે. *સૂત્રધાર* સંસ્કૃત નાટકોના સૂત્રધાર જેમ નહીં, પણ યક્ષગાનના ભાગવત અને ભાગવતમેળાના ભાગવતાલુની જેમ તખ્તા પર કાયમ રહે છે. નાટકનું સંચાલન કરી નિર્દેશ કરે છે. જરૂર પડે ત્યારે કથાને આગળ વિસ્તારવા બે અંશોને જોડતા શ્લોકો પણ ગાય છે.

દરેક નાટકમાં નાન્દી શ્લોકો અને પૂર્વવિધિઓ માટે બધાં જ ભાતિમા ગીતો ગવાતાં નથી. ઉદાહરણ તરીકે શંકરદેવના *પત્ની પ્રસાદમાં* નાન્દી કે પ્રારંભિક સ્તુતિ ગીત ભાતિમાં પણ નથી. જોકે બીજાં નાટકોમાં આનાથી શરૂઆત થાય છે. બીજા પ્રકારોની જેમ નાટકમાં ગદ્યના અંશો, શ્લોકો, ગીતો, કાવ્યો અને નાટ્યનું સંમિશ્રણ હોય છે. કથાવસ્તુ પ્રમાણે દરેક તત્ત્વોને ઓછે વત્તે અંશે મહત્ત્વ અપાય છે. આમ, *ભાગવત પુરાણ*ના દશમસ્કંદ પર આધારિત *પત્ની પ્રસાદ*માં આપણે વ્રજ રાસ જોઈએ છીએ તેવી જ રીતે 'રાસકા' રજૂ કરવાની પદ્ધતિ વિસ્તૃત રીતે આપી છે. કૃષ્ણને કેન્દ્રમાં રાખી રચાયેલાં નૃત્યો અને તેનું સંગીત વિપુલ છે. 'નૃત્ય'નો અંશ મહત્ત્વનો છે. આપણે શુદ્ધ નૃત્ય (નૃત્ત) અને ચેષ્ટા (નૃત્ય અને *આંગિકાભિનય*)ની પદ્ધતિ આપણે જોઈ શકીએ છીએ. *કાલી-ગોપાલ* અને અન્ય નાટકોમાં નૃત્ય અને *આંગિકાભિનય*નું તત્ત્વ વિશેષ છે. જોકે તેથી વિરુદ્ધ, *શ્રીરામવિજય*માં બોલતા અને પઠન કરતા અંશોનું વધુ મહત્ત્વ છે. *પારિજાત-હરણ*માં ગીતોનું પ્રાધાન્ય છે અને *રૂકમિણી-હરણમાં* બધાં જ તત્ત્વોનો વિવેકપૂર્ણ સમાવેશ થયો છે.

માધવદેવનાં નાટકો ઓપેરાનાં લક્ષણવાળાં છે. *બિલ્વમંગળ*માંથી સારી એવી પ્રેરણા લે છે. તેમની અભિવ્યકિતની શૈલી ચિત્તવેધક કરતાં વધુ કાવ્યાત્મક છે અને ભાષાનું ફલક અને અભિનયશકિત પણ એટલાં વિસ્તૃત નથી. શંકરદેવનાં નાટકો વિવિધ ભાષાઓ અને અનેક માધ્યમોને સભાનપણે લક્ષમાં રાખી લખાયાં હતાં. તેથી કહેવાય છે જેમણે લોકોના ભિન્ન સ્તરો અને રુચિને પોષવા નાટકો રચ્યાં તે નાટક સાત તત્ત્વોનું બનેલું હોય છે, જેને વિશે ડૉ. મહેશ્વર નેઓગ કહે છે. ગયન અને બાયન (વાદ્યવૃંદ) સભાની મોહકતા વધારે છે. ગુણજ્ઞ કલાપારખુ *સૂત્રધાર*નાં વાકયો અને નૃત્યની કદર કરે છે. સંસ્કૃત શ્લોકો જાણે વિદ્વાન સમજવાના હોય તે રીતે રચવામાં આવ્યા હોય છે. સભાના બ્રાહ્મણો ગીતનો અર્થ સમજી શકશે. ગામડાનો સાદો વર્ગ વ્રજ બોલી સમજી શકશે. અભણ માણસો મહોરાં અને પૂતળાંઓ જોઈ આનંદ પામશે. આ બધા ઉપરાંત ખરી કે ખોટી રીતે ઉચ્ચારાઈ હોઈ પણ કૃષ્ણના નામે નાટક ભજવાય છે. નાટકમાં આ સાત શુદ્ધ તત્ત્વો છે.

આ નાટકોને સામાન્ય રીતે અંકીઆ-નાટ કહે છે. જોકે શંકરદેવના એક પણ નાટકમાં આ નામનો ઉલ્લેખ નથી. તેને બદલે તેઓ યાત્રા, નાટક, *નૃત્ય* અને *નટ* જેવા શબ્દો વાપરે છે. તેમની પછીના લેખકો ખાસ તો

રામાનન્દ અને *રામચરણ શંકરદેવ*નાં નાટકો માટે અંકીઆ-નાટ શબ્દ વાપરતા. તે નામ કાયમને માટે રહી ગયું. માધવદેવે પોતાનાં નાટકો માટે ઘડેલી વિશિષ્ટ રજૂઆત શૈલીને માટે ઝુમર નામ વાપરે છે.

ગમે તેમ, ભાઓનાના પ્રસ્તુતીકરણને *નાટકો* કે *નૃત્ય* કે યાત્રાઓ કે ઝુમર કહો, પણ તેનો અલાયદો એક જ વર્ગ છે. આની સંરચના આસામના અને આસામ બહાર પ્રચલિત પ્રકારને ઘણી રીતે મળતી આવે છે. આપણે અંકીઆ-નાટ અને સંસ્કૃત નાટયરંગનાં સમાન તથા વિભિન્ન તત્ત્વોને સરખાવ્યાં.

ઉચ્ચારાયેલાં વાકયો જ નહીં, પણ સંગીત અને નૃત્ય પણ આ પ્રકારમાં અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. છેલ્લાં બે તત્ત્વો નાટય અંશના માત્ર સહાયક કે શોભાનાં આભૂષણો જેવાં નથી, પણ અવિભાજય અંગો છે. ભારતના પ્રત્યેક નાટય પ્રકારનું આ વિશિષ્ટ લક્ષણ છે. તે હાલના સુધરેલા શહેરી વિસ્તારોમાં કથાવસ્તુઓ પરંપરાગત પ્રણાલીથી ભજવાય છે, તેમાં પણ મોજૂદ છે.

આસામી સંગીતમાં સામાન્ય રીતે હિંદુસ્તાની કહેવાતી સંગીત પદ્ધતિના ઘણા અંશો છે. છતાં તેની વિશિષ્ટ મઝા છે. તે વખતે નાટકના અંગમાં સમાવેશ કરેલ સંગીત રચનાઓ આસામી પ્રણાલીની છે. સાથે તેનું પોતાનું સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ પણ છે. સંગીતની જેમ અંકીઆ-નાટમાં વપરાતી નૃત્ય શૈલીઓ પણ પોતાનું અલગ અસ્તિત્વ ધરાવે છે.

બરગીતો, શંકરદેવનાં કે અન્ય કોઇનાં રચેલાં, તેને અમુક રાગમાં ઢાળવામાં આવે છે. રચના અનુસાર તેઓ ધ્રુવ (સ્થાયી) અંતરા, સંચારી અને અભોગ એમ ચાર વિભાગવાળા *ધ્રુવનાદ* અથવા *પ્રબંધ*ને સૌથી વધુ મળતાં આવે છે. જોકે આજના ધ્રુવપદને ગાવાની પદ્ધતિથી વિપરીત તે મૃદંગની સંગત પર કે અમુક તાલમાં નિબદ્ધ હોય કે ન પણ હોય. નાટકોમાં ગાવાની અમુક ઢબ હોય છે. દરેક શ્લોકને ચોકકસ રાગમાં ઢાળવામાં આવે છે, જે આખા ભારતમાં એકસરખી રીતે જળવાયા છે. પણ અહીં ખોલ (મૃદંગ) અને મંજીરાનો સાથ નાટ્ય અંશમાં અને સ્વતંત્ર રીતે અત્યંત આવશ્યક છે. પ્રત્યેક અંકીઆ ગીતનો તાલ હોય છે, પણ ઘણું ખરું રાગ હોતો નથી. ગહન સ્વરોમાં ગવાયેલા ભાતિમાં ગાયન શુદ્ધ પઠન અને શુદ્ધ ગેય ગીતોની વચ્ચે આવે છે. શંકરદેવ તેમ જ માધવદેવ તેમનાં નાટકોમાં આશરે ચોત્રીસ રાગો વાપરે છે. ભૂપાલી, વસંત, કેદાર, આસાવરી, કલ્યાણ ઇત્યાદિ નામો તેમના હિંદુસ્તાની રાગોનો સંબંધ દર્શાવે છે. બીજા બધા જુદા જુદા પ્રાંતોમાંથી રાગો આવ્યા હોય તે દર્શાવે છે. જેમ કે કન્નડ, ગૌરી ઇત્યાદિ કેટલાક વિશિષ્ટ રીતે આસામના જ છે તે સ્થાનિક જણાય છે. તાલના સંદર્ભમાં પણ લાગે છે કે એક તાલ, રૂપક અને એવા બીજા ભારતના અન્ય પ્રચલિત તાલોને મળતા હતા. બીજા અન્ય આસામના વિશિષ્ટ હતા. આશરે બાર તાલો અને બીજા બાર ઉપતાલો નૃત્યમાં જાણીતા છે. તેમાં ઉત્તર ભારત, ઓરિસ્સા, બંગાળ અને મણિપુરમાં પ્રચલિત પરંપરાના સંદર્ભમાં ઝીણવટપૂર્વક વર્ગીકરણ અને સરખામણીથી તેઓની દરમ્યાન પરસ્પર સંબંધના અનેક રસપ્રદ મુદ્દાઓ સ્પષ્ટ થશે. અલબત્ત, હજી સુધી તાલ અને બોલીની પ્રણાલીનો તુલનાત્મક અભ્યાસ થયો નથી.

વાજિંત્રોમાં માટીનાં *મૃદંગ* કે લાકડાના *ખોલ*નો તેમ જ જુદા જુદા પ્રકાર અને કદના મંજીરાનો સમાવેશ થાય છે. જોકે વૈષ્ણવ સાહિત્યમાં દુંદુભિ, ભેરી, ગોમુખ, પટહ ઇત્યાદિ ચર્મવાદ્યોનો ઉલ્લેખ છે, પણ વાસ્તવમાં વપરાતાં નથી. બહાર, નાટ્યાત્મક રજૂઆતમાં કેટલાંક તંતુવાદ્યો, ખાસ તો સાદા પ્રકારની વીણા કે એકતારા પ્રકારની ટોકાહિ સામાન્ય રીતે વપરાય છે. ભાઓનાની રજૂઆત સિવાય ભક્તિ ગીતોમાં રામતાલ કે કરતાલનો ઉપયોગ થાય છે.

નૃત્યની શૈલી ઘણી રસપ્રદ છે. તે આસામ બહારની પ્રણાલીને થોડી ઘણી મળતી આવે છે. સત્ર નૃત્યો, આમ તો શુદ્ધ વૈષ્ણવ સંપ્રદાયમાંથી વિકસ્યાં છે. પણ તેમને મનસા પૂજાની દેઓધાનિ નૃત્યો અને માધવ હરિ વિજય મંદિરના નહીં, નૃત્યોની પરંપરાના સંદર્ભમાં પણ જોવાં જોઇએ. આ બે પરંપરાઓ અને કદાચ ઓજા-પલ્લિના

નર્તકોએ સાથે મળી ભાઓનાં નૃત્યો સજર્યા. પરસ્પર આદાન-પ્રદાન અને પ્રભાવની શકયતા નકારી ન શકાય. આ પ્રદેશનાં સામાજિક લોકકલા અને જનજાતીય નૃત્યોએ પણ અહીં અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો હશે તેની તો અહીં વાત જ નથી કરતા. ગહન વિવેચન અને શાસ્ત્રોકત અભ્યાસના અભાવને કારણે સત્ર નૃત્ય પ્રકારના વિકાસના ઇતિહાસ વિશે સ્પષ્ટ વકતવ્ય આપવું અશકય છે. છતાં, કંઇક દૃઢતાપૂર્વક કહી શકાય કે શારંગદેવે નૃત્યને નાટ્ય રજૂઆતના અંગ તરીકે જ, ખાસ કરીને નીરખ્યું, તેના સ્વતંત્ર અસ્તિત્વ તરીકે નહીં. પરંપરાગત રીતે નૃત્યને ત્રણ જુદા જુદા પ્રકારની ભંગિમાં વિભાજિત કરાય છે. પ્રત્યેક પોતાના પાત્રની વિશિષ્ટતા પ્રમાણે નામ ધરાવે છે. આમ *સૂત્રભંગિ, કૃષ્ણભંગિ* અને *ગોપીભંગિ* એમ ત્રણ ભંગિઓ છે. તેઓ ગતિક્રિયાના આરોહઅવરોહ અને અંગની સ્થિર મુદ્રાઓ કરતાં નૃત્યગૂંથણીની રચનાઓ દર્શાવે છે. સૂત્રભંગિને હજી 'સારુ ભંગિ' (નાની, ગૌણ કે મૃદુ) એમ 'બર્ભંગિ' (લાંબી અને જુસ્સાવાળી)માં વિભાજિત કરવામાં આવે છે. *નાન્દી* અને ભાતિમાં ગીતો ગવાય ત્યારે આનો પ્રયોગ થાય છે. મૃદુ અને લાવણ્યમય ગતિક્રિયાઓથી નૃત્ય પ્રારંભાય છે. 'સારુ ભંગિ'- માં પ્રાર્થના સ્તુતિ કરાય છે. આને કદાચ *નાટયશાસ્ત્રમાં* જણાવેલ 'લાસ્ય' પરંપરા સાથે સરખાવી શકાય. મણિપુરમાંથી મળેલા ગ્રંથોમાં આનો *સ્મિત ગીત* તરીકે ઉલ્લેખ છે.

બર્ભંગિમાં મોટાં અને જુસ્સાવાળાં પગલાં ભરાય છે. તેને મણિપુરી પ્રણાલીમાં *તાંડવ* કે સ્ફુરિત અંગ કહે છે. *કૃષ્ણભંગિને* "ગોસાઈં પ્રવેશેર નાચ' તરીકે પણ ઓળખાય છે. તે રામ અને કૃષ્ણના પ્રવેશની ઘોષણા વખતે રજૂ થાય છે. કૌશલપૂર્ણ નૃત્યના અંશો અહીં ગૂંથી લેવાય છે. કર્તરિમુખ કે બંસરી કે અન્ય વસ્તુઓ દર્શાવતા *હસ્ત* વારંવાર વપરાય છે. *હસ્તાભિનય* માટે શુભંકરની સત્તરથી અઢારમી સદીમાં લખાયેલી *હસ્તમુકતાવલીને* અનુસરવામાં આવે છે. કૃષ્ણની ક્રિયાઓમાં, જોકે વ્રજરાસ, મણિપુરી રાસ અને કયારેક યક્ષગાનમાં પણ ઘૂંટણ પર ગોળ ભમરી કરવાની લાક્ષણિક ગતિક્રિયા છે તે અહીં નથી.

ગોપીભંગિ આનાથી તદ્દન વિપરીત છે અને તેમાં ધીમી મરોડવાળી લચકદાર ગતિની લાક્ષણિકતા છે. આ થોડી ઘણી મણિપુરિ નૃત્ય સાથે મળતી આવે છે, પણ ઝીણવટપૂર્વક જોતાં ગતિક્રિયાને અભિવ્યક્તિ કરવાની પદ્ધતિ તદ્દન જુદી છે. ઘૂંટણને બે બાજુએ થોડા વાળવામાં આવે છે. અંતે તે અર્ધમંડલીનો આછો ખ્યાલ આપે છે. 'અલ્લપલ્લવ' હસ્ત ને અંદર અને બહાર વાળવાની રીત પણ ઘણી જુદી છે. કમરથી ઉપરના ભાગને એક એકમ તરીકે વાપરવામાં આવે છે. જયારે મણિપુરીમાં તેને ઉપરનાં વક્ષ અને નીચેની કમરમાં વિભાજિત કરવામાં આવે છે. ખભાને અલગ જ એકમ તરીકે વાપરવાની પ્રથા મણિપુરીમાં નથી. જોકે, સત્ર અને મણિપુરી નૃત્યોમાં ચક્રાકાર અથવા અંગ્રેજી આઠની આકૃતિની અને તેના જેવી બીજી ભંગિ, નૃત્યભંગિ, શંકરદેવના રાસક્રિડમાં ઘણી વાર વપરાઈ છે. ગોપ અને ગોપીઓની ત્રણ જોડીઓ વર્તુળાકારમાં નૃત્ય કરે છે. આ માધવદેવની ગીતમય રાસ ઝુમરની રચનામાં ઘણી વાર રજૂ થાય છે. *ગોપીભંગિ*, શંકરદેવની રાસક્રિડમાં રાસ નૃત્યના અંશમાં વપરાય છે. અહીં વચમાં કૃષ્ણને ફરતે વર્તુળાકારમાં ઘણી ગોપીઓ નૃત્ય કરે છે. આ બેમાં શાસ્ત્રોના નિયમોને ન અનુસરતાં, તે નૃત્ય કે *અભિનયને* બદલે નૃત્ત (શુદ્ધ નૃત્ય) વધુ છે. તેમાં ધની નીચે ઢળતી અને ત્રાંસી ગતિક્રિયાઓ અને હાથની અંગ્રેજી આઠની ક્રિયા અહીં એકસાથે ઝડપી ક્રિયાઓના સમૂહ કરતાં મંદ તાલનાં આવર્તનોમાં ગૂંથાયેલી એકધારી ક્રિયાઓ છે. ભંગિઓ (જે ગતિક્રિયાઓનો પ્રકાર છે)ને મળતી ચાલિ, જે શબ્દ પૂર્વભારતના પ્રકારો તેમ જ ઓરિસ્સામાં પણ વપરાય છે, પણ તે જુદા જ અર્થ અને સંદર્ભમાં વપરાય છે. આટલા પ્રકરણમાં કેટલાંક નામોની જટિલ યાદી જોઇ જ છે. અહીં એટલું કહેવું પૂરતું છે કે સત્ર નૃત્યની જેમ અંકીઆ-નાટની ચાલિ, સ્થિતિ કે અવસ્થા કે ઉપર નીચે નૃત્ય રચના તરીકે વધુ વપરાય છે. *ચાલિ* શબ્દ સંસ્કૃતના ચારિ શબ્દમાંથી આવ્યો છે તેમાં કોઇ શંકા નથી. કયારેક નાતૃત્ય નારા એટલે કે ગોપીઓના વેશમાં નાના સાધુઓના નૃત્ય તરીકે ઓળખાય છે. નાટ્યભંગિની જેમ આ પણ 'ગનચ' અને "રામદની" એમ બે વિભાગમાં રજૂ થાય છે. 'ગનચ'માં એક તાળી

અને પંતાલી એમ બે જ તાલ વપરાય છે અને 'રામદની'માં બાર જાતના તાલ અને લયના પ્રકારો પણ વાપરી શકાય. આસામ અને મણિપુરની ચાલિઓ એકબીજીને ઘણી મળતી આવે છે અને અલબત્ત આને લીધે આ બે પ્રદેશની બે નૃત્ય શૈલીઓ વચ્ચે જ નહિ, પણ સત્રની બહારના હજો મંદિરની નૃત્ય રીતિમાં તેમ જ ભારતના અન્ય પ્રાંતોની નૃત્ય પદ્ધતિમાં પણ સામ્ય જોવા મળે છે. નૃત્ય સંયોજનમાં સાદી ચાલવાની રીતો પણ હોય છે. જેમાં ધીમેથી શરીરનું થોડું વજન વારાફરતી એકથી બીજા પગ પર લઈ જવાય છે (ખસેડાય છે). તાલના આવર્તન પર નિબદ્ધ મંદ ગતિક્રિયાઓ કરાય છે. આ પછી મૃદંગ કે ખોલ ઉપર બોલના ટુકડા બોલાય છે. તે અંગની વિવિધ ગતિક્રિયાઓથી દર્શાવાય છે. આ બધી ક્રિયા તે પછી અનુસરાતા તાલના આ વર્તનને આનુષાંગિક હોય છે. આના સિદ્ધાંતો મણિપુરીના 'ભંગિ પરેંગ' અને કથકના તોડા ટુકડા તેમ જ ભરતનાટમના 'તિરુમાણમ' જેવા જ છે. ભારતની અન્ય શાસ્ત્રીય નૃત્ય શૈલીઓની જેમ ગ્રીવા, ખભા, કટિ, વક્ષ, ઊરુ અને પગની મૃદુ ક્રિયાઓ વડે ચાલિ અથવા નાતુય નાચની નૃત્ય પદ્ધતિ ઘણી સમૃદ્ધ થઈ છે. આજે તે ભાઓનાની રજૂઆતમાં જ સીમિત ન રહેતાં સ્વતંત્ર નૃત્ય તરીકે પણ થાય છે તેમાં નવાઈ પામવા જેવું કાંઈ નથી.

નાટ્યના જ માળખામાં પ્રવેશ ગીતમાં નૃત્ય બહુ યોગ્ય રીતે (સાર્થકતાથી) મળી જય છે. પાત્રના પ્રવેશગીત સાથે ભવરિયા કે ભોરિયા નાચ હોય છે. આ નૃત્ય કે ગતિક્રિયાના ટુકડાઓ છઉની અમુક ધારણોને મળતા આવે છે. જોકે દરેક પાત્રની છઉ અને ખાસ કરીને પુરુલિયા છઉ જેવી વિશિષ્ટ ચાલવાની ગતિ કે સ્થિતિ નિશ્ચિત હોતી નથી.

નરકાસુર વધ અને એવા બીજા અંકીઆ નાટમાં, જેમાં યુદ્ધ બતાવવામાં આવે અને કાલીય જેવા દૈત્યોને પરાસ્ત કરવામાં આવે છે. ત્યાં યુશ્વર નાચ કરાય છે. અહીં પણ ગીત કે પંક્તિને અનુસરતો *અભિનય* કે ચેષ્ટા જવલ્લેજ કરાય છે. તેના બદલે યુદ્ધ અને દ્વંદ્વ યુદ્ધ મોટા જુસ્સાવાળી ગતિક્રિયાઓથી કરવામાં આવે છે. *હસ્તાભિનય* સંપૂર્ણપણે વિકસ્યો છે. તે હસ્ત મુક્તાવલિ નામના ગ્રંથ પર આધારિત છે. સત્ર નૃત્યમાં હાથની ચેષ્ટાઓને 'હાત' કહે છે અને પ્રારંભિક કસરતોને 'માતિ-આખરા' કહે છે.

ભાઓનામાં જોકે શુદ્ધ નૃત્ય (નૃત્ત) અને થોડી ચેષ્ટાઓ (અભિનય અથવા નૃત્ય) બંને છે. ગીતના શબ્દો અને ચેષ્ટા વચ્ચેનો સંબંધ સાધારણ અને અસ્પષ્ટ, છે કુટિયટ્ટમ કે ભાગવતમેળા પ્રકારની જેમ સ્પષ્ટ અને ક્રમબદ્ધ રીતે વર્ણનાત્મક અથવા શબ્દોને બંધબેસતી કે સમકાલીન નથી. આ સંદર્ભમાં પરિષ્કૃતતા થોડી ઓછી છે. જે નૃત્ય શૈલીઓ શુદ્ધપણે શાસ્ત્રીય કહેવાય છે તેના પ્રમાણમાં થોડી ઓછી છે, તે પરિષ્કૃત છે. આને જ કારણે કદાચ આસામમાં વિકસેલી નૃત્ય અને નાટ્ય શૈલીઓની પરંપરાઓ નબળી પડી હશે.

નાટ્યાત્મક પ્રકાર હોવા છતાં *નાટ્યય* અને *લોક* એમ બે ધર્મીઓ (વિસ્તૃતિકરણની શૈલીઓ), બે વૃત્તિઓ (ભારતી અને કૈશેકી) અને ઓછામાં ઓછા ત્રણ અભિનયો *વાચિક, આંગિક, આહાર્ય* અને કયારેક સાત્ત્વિક વાપરે છે. ટૂંકમાં, એ શાસ્ત્રીય નાટકોમાં બધા જ મુદ્દાઓની કસોટીમાંથી પાર ઊતરે છે. બાહ્ય સામાજિક વાતાવરણ ગ્રામ્ય સમાજનું અને ધાર્મિક સંસ્થાનું હોય તેથી તેને લોક કે અપરિષ્કૃત પ્રકાર ન કહી શકાય.

વેશભૂષા, તખ્તા પર વપરાતા નમૂનાઓ અને અન્ય રંગસજ્જાની વસ્તુઓ ઉપરાંત મેક-અપ રસપ્રદ છે, મણિપુર, વ્રજ અને ભારતના અન્ય પ્રાંતોને થોડાઘણા મળતા આવે છે. પણ તેમ છતાં આસામી લાક્ષણિકતા પણ ધરાવે છે.

સૌથી વિશિષ્ટ અને રુચિપૂર્ણ પોશાક *સૂત્રધારનો* છે. મણિપુરના માઈબીસ (સાધુ અને સાધ્વીની) જેમ સંપૂર્ણ શ્વેત રંગનો પોશાક પહેરે છે. પગની પિંડી સુધી લાંબો ઝૂલવાળો ચણિયો પહેરે છે. તે પહાડી શૈલીનાં લઘુચિત્રોમાં દૂરના હિમાચલ પ્રદેશના સ્વેગી નર્તકો જેવો વધુ લાગે છે. આવી જાતનો પોષાક આસામી લઘુચિત્રોમાં પણ જોવા મળે છે. તેની ઉપર કમરથી લાંબો આખી બાંયનો ડગલો પહેરે છે. નીચેના ચણિયાને

'ઘુરિ' અને ઉપરના ડગલાને 'કૂટઉ' કહે છે. પહોળો પટ્ટો 'કરઘુતિ' કે 'ઘુનુચજરિ' ઉપર અને નીચેનાં વસ્ત્રો ઉપર કમર પર બાંધવામાં આવે છે. તેનું શિરોવસ્ત્ર પ્રભાવશાળી છે. પહેરવેશ અને શિરોવસ્ત્રમાં થયેલા ઉત્તરોત્તર પરિવર્તનની નોંધ તો આસામી લઘુચિત્રો વિપુલ સ્તોત્ર ધરાવે છે. આજે જુદા જુદા સત્રો બેથી ત્રણ જાતની પાઘડીઓ (પગરી) વાપરે છે. કેટલાકમાં ઊભી સીધી 'પાગ' અથવા 'પાગરિ' (થિય-કનૈયા) વાપરે છે. કેટલાક દેખાવમાં થોડી લંબ ગોળાકાર અને સામે ઝૂકતી, જયારે કયારેક મોગલ રાજાઓને મળતી 'મોગલાઈ ટોપી' વપરાય છે. આમ રાજયના રાજાઓ તેમ જ બહારના વિદેશી રાજાઓના પોશાકોની ઢબનું અનુકરણ ભારતના અન્ય પ્રકારોમાં પણ થતું આવ્યું છે. આવું જ આપણે યાત્રામાં અને ભાગવતમેળા તેમ જ છઉ પ્રકારોમાં પણ થતું જોયું છે. આમ, નીચેનો ચણિયો અને ઉપરનું અંગરખું તો કાયમનું જ છે, પણ 'પગરિ' યુગકાલીન છે અને તેથી તેની ચોક્કસ તવારીખ કહી શકાય.

નાટુવ્વનો ભાગ ભજવતા નાના છોકરાઓ પણ આવી રીતે તૈયાર થાય છે, જોકે તેઓ સ્ત્રી પાત્રો ભજવે છે તે બતાવવા તેમનાં શિરોવસ્ત્રો પર આછો ઘૂંઘટ ઢાંકવામાં આવે છે.

કૃષ્ણ અને બલરામના પોશાકનો તો પોતાનો અલાયદો જ વર્ગ છે. કૃષ્ણનું પીળું પીતાંબર, જયારે બલરામનું વ્રજ રાસની જેમ ભૂરું હોય છે. કૃષ્ણ માટે ઉપરના ભાગનું ભરત ભરેલું પીળું વસ્ત્ર હોય છે. બલરામ માટે ભૂરું હોય છે. આ ઉપવસ્ત્ર ઉપરના આખા શરીરને ઢાંકી દે છે. તેને "બુકુવ્વાલી" અને "પીથિયાલ" કહે છે. માથે મોરમુગટ પહેરાય છે.

રાજાઓ અને યોદ્ધાઓ તેમ જ બીજા માનવીય પાત્રોના પોશાકો તવારીખ કહી શકાય છે. તેમના પોશાકો ભભકાદાર અને ઘરેણાંથી લદાયેલા હોય છે. નીચેના ચુસ્ત સુરવાળ ઉપર ઘૂંટણ સુધીના રંગરંગના ચણિયાઓ પહેરવામાં આવે છે. આ થોડે ઘણે અંશે વ્રજરાસના 'કતકચિની'ને મળતા આવે છે. ઉપર જાત્રા અને પુરુલિયા છઉના લગભગ બધાં જ પાત્રો પહેરે છે એવાં આભલાં અને ખોટાં ચળકતાં નંગનાં લાંબાં અંગરખાં પહેરે છે. મુગટો અને પાઘડીથી વેશભૂષા સંપૂર્ણ બને છે.

સ્ત્રીઓનાં પાત્ર ભજવતા નટો બરાબર સ્ત્રીઓ જેવા જ લાગે માટે તેમના પોશાકો ઝીણવટથી તૈયાર કરવામાં આવે છે. ઉપર આરી કે આસામ "મેખલા" ઉપર કૃષ્ણાટ્ટમની જેમ ખોટાં સ્તન અને માથે ખોટા વાળ પહેરે છે. ઘરેણામાં કડાં (ખરુ), હાર, બુટ્ટી ઇત્યાદિ પહેરાય છે. કાજલ અને કંકુ ઇત્યાદિથી મેક-અપ ખૂબ ભારી (આગળ પડતો) ચોપડવામાં આવે છે.

રાવણ, બ્રહ્મા, ગરુડ, મારીચ અને એવાં બીજાં પાત્રો મહોરાં પહેરે છે. કાર્યક્રમની શરૂઆતમાં જ પરિચિત થઇ જતો વિદૂષક કે બેહુવ્વ પણ મહોરું પહેરે છે. મહોરાં માટી, વાંસ, લાકડાં કે કપડાનાં બનેલાં હોય છે. તેને ચૂનો, સિંદૂરી, પીળો, ભૂરા, કાજળ ઇંત્યાદિથી રંગવામાં આવે છે. સત્રના અમુક અંતેવાસીઓનું મહોરાં બનાવવાનું આ કામ વારસાગત જ હોય છે. તેમને "ખનિકાર" કહે છે.

મહોરાં બનાવવામાં, પોશાકમાં, નૃત્ય અને સંગીતની અભિવ્યક્તિમાં પણ પરિષ્કૃતતા હોવા છતાં તખ્તા પર વારંવાર અપાતો પરિચય, રંગમંચ પરનાં મોટાં પૂતળાંઓ, નમૂનાઓ અને અન્ય વસ્તુઓને કારણે થોડા અપરિષ્કૃત પણ લાગે છે. કેટલીક વાર રથો, પર્વતો, ટેકરીઓ, હાથી, કાલીય જેવા સર્વ દૈત્યોને માણસના રૂપમાં તખ્તા પર ઘસડી લાવવામાં આવે છે. આ બધું આમ તો પ્રભાવશાળી લાગે, પણ અભિવ્યકિત, સંગીત અને નૃત્યની શૈલી માટે અજુગતું લાગે. નહિ તો આમ મૂળ *નાટ્યધર્મી* શૈલીમાં લોકધર્મી પ્રથાનાં તત્ત્વો પણ ઉમેરાયાં છે. આ પ્રથા કયારે અને કેવી રીતે ઉમેરાઇ અને કોણે તેનો પ્રારંભ કર્યો એની કોઇને ખબર નથી.

આમ ભાઓનાની એક જ રજૂઆતે સંસ્કૃતિનાં વિભિન્ન તત્ત્વો અસંગત રીતે મળ્યાં છે. તેવાં જ *માર્ગી* કે દેશી અથવા *નાટયધર્મી* કે લોકધર્મી જેવાં વર્ગીકરણો સીધી રીતે લાગુ પાડવાં કઠિન છે. વારંવાર અમે જણાવ્યું છે કે

અમુક પ્રદેશ સાથે ઓળખાવેલા નાટય પ્રકારને તેના જ પ્રદેશની શૈલીઓ અને પ્રણાલીઓ સાથે જ નહિ, તે પ્રદેશની બહાર વિકસેલી શૈલીઓ સાથે પણ રોચક સંબંધ હોય છે. હાલના ભાઓનાના ઉદાહરણમાં તેનું સાહિત્યિક કથાવસ્તુ અને લાક્ષણિક ઇતિહાસ તેને બંગાળ અને ઓરિસ્સાના છઉ પ્રકારોથી સ્પષ્ટ રીતે તેને જુદું પાડે છે. પણ 'બ્રજબૈાલી'ના ઉપયોગને લીધે તે વસ્તુને ભારતીય લક્ષણ પ્રાપ્ત થયું છે. તેના મૂળભૂત વૈષ્ણવી સિદ્ધાંતે તેને રામલીલા અને રાસલીલા પ્રકારો સાથે સાંકળી દીધું છે. બીજી બાજુએ તેનું નાટ્યબંધારણ અને અભિવ્યક્તિની શૈલી થોડે ઘણે અંશે તામિલનાડુ અને આંધ્રપ્રદેશના ભાગવતમેળા પ્રકારો સાથે પણ મળતો આવે છે અને થોડે ઘણે અંશે ઓરિસ્સા અને બંગાળના જાત્રા પ્રકાર સાથે પણ મળતાં આવે છે. તેની રંગભૂમિ પરની પ્રથાઓ સંસ્કૃત નાટય પરંપરાને ઘણી રીતે અનુસરે છે. તે ઉપરાંત તેનાથી થોડી વેગળી પણ થઇ જાય છે. વળી, તેની નૃત્ય પ્રણાલી અને વેશભૂષાના થોડા અંશો મણિપુરને મળતા આવે છે તેમ જ સંગીત તત્ત્વ અને પદ્ધતિ ઉત્તર ભારતની ધ્રુવપદ શૈલીની ઘણી નજીક છે.

છતાં કોઇ રીતે આ બધાં તત્ત્વોનું માત્ર મિશ્રણ નથી. તેનું પોતાનું આગવું વ્યક્તિત્વ જ છે, જે સુસંગત વિશિષ્ટપણે આસામી છે.

પ્રકરણ 9

રામાયણ અને રામલીલા

રામના કથાવસ્તુની આસપાસ રચાયેલી કલા પરંપરાઓ એક જટિલ ચિત્ર રજૂ કરે છે. તે ભારતની જ નહિં, પણ એશિયાના અનેક દેશોની વિશિષ્ટતા છે. આ વિષયવસ્તુ પર આધારિત નાટ્યરંગ એક અલાયદી કલાત્મક પ્રવૃત્તિ નથી.. પણ ભારતની સમગ્ર પ્રજાને સ્પર્શતો અત્યંત મહત્ત્વનો વિષય છે. તેનું બહુ-વિજાતીય લક્ષણ અને અભિવ્યક્તિની વિવિધતા ભારતીય સમાજના પ્રત્યેક સ્તરે જોવા મળે છે. પછી તે ગ્રામ્ય હોય કે થોડી સુધરેલ કે શહેરી અથવા રોજિંદા વ્યવહારની કે પછી ધાર્મિક હોય, પવિત્ર કે અપવિત્ર હોય, ગૂઢ અને વિધિયાત્મક પૂજાથી માંડી શેરીના ચોકમાં થતા નાટ્યરંગ અને સર્કસ તેમ જ અંગકસરતના પ્રકારોમાં હનુમાન કેન્દ્રીય પાત્ર છે. તે સર્વત્ર વિસ્તરેલ છે. અલબત્ત, ઘણા જનજાતીય સમાજમાં પણ આ કથાવસ્તુનાં મૂળ ઊંડે ઊતર્યાં છે. કોઈ કસબો એવો નથી કે કોઈ તાલુકો કે શહેર નથી જયાં આ કથા અજાણી હોય. તે ક્ષણિક કલાત્મક અથવા નાટયાત્મક અનુભવથી ઘણે દૂર લઈ જાય તેવી ચિરસ્થાયી, સદા નવીન, સમકાલીન અભિવ્યકિત માટે સમર્થ છે.

તો પછી *રામાયણ* નાટ્યરંગ વિશે કોઈ શી રીતે કહી શકે ? ગંગા કે હિમાલયની જેમ રામ અને કૃષ્ણે ભારતના જ નહી, બલકે દક્ષિણ-પૂર્વ એશિયાના લોકોના જીવન અને કલાની રૂપરેખા સર્જી છે. તેનો દક્ષિણ-પૂર્વ એશિયા, મધ્ય એશિયા અને ચીન તેમ જ જાપાનમાં અપૂર્વ ફેલાવો કલાના ઇતિહાસકારો માટે સદીઓથી કુતૂહલનો વિષય રહ્યો છે. કથાની ઉત્પત્તિ ઇ.સ. પૂર્વે આઠસોથી હજાર વર્ષ સુધી જાય છે. તે વાલ્મીકિના *રામયણ* પહેલાંની રચના છે તેમાં કોઈ શંકા નથી. વાલ્મીકિ રામકથાથી માંડી ભારતના જુદા જુદા ભાગોમાં તેમ જ દક્ષિણ-પૂર્વ એશિયા, મધ્ય એશિયા, મોંગોલિયા, ઇરાન, ચીન, જાપાન અને શ્રીલંકામાંથી તેનું વિવિધ પ્રતિપાદન એકત્રિત કરીએ તો ગ્રંથોના ગ્રંથો ભરાય. સર્જનાત્મક કાર્યો અને ગ્રંથનાં વિવેચનો તો આ મુગ્ધ કરી દેતા વિષયની સર્વવ્યાપકતાનો માત્ર એક જ પક્ષ છે. તે જ પ્રમાણે રામના વિષયવસ્તુથી કલાકારો, શિલ્પીઓ, કાષ્ઠમૂર્તિકારો, ચિત્રકારો, સંગીતકારો અને નર્તકો પણ આશ્ચર્યમુગ્ધ કરી દે તેટલા પ્રમાણમાં સલંગ્ન રહ્યા છે. ચોથી સદીથી આજ સુધી રામનો વિષય ઇન્ડોનેશિયા, કમ્બોડિયા, થાઇલૅંડ અને બ્રહ્મદેશનાં મંદિરોની ભીંતો ઉપર પ્રચુર *માત્રામાં ચિત્રિત થયો. આમાંનાં મુખ્યત્વે* નવમીથી તેરમી સદીના સમયમા રચાયાં છે. તેના પછી ભિત્તિ ચિત્રકારો, પટચિત્રકારો તેમ જ વણકરો અને કપડાં રંગનારાઓને માટે પણ વિષય અગત્યનો થઇ પડયો.

રામનું વિષયવસ્તુ આમ વ્યાપક છે. કોઇ સાહિત્યિક અથવા નાટ્યાત્મક પરંપરાઓમાં જ સીમિત નથી. વળી, રામ વિષયવસ્તુને નાટ્યરંગ, સાહિત્યની પૃષ્ઠભૂમિ અને કલાના વિકાસના સંદર્ભમાં જ ન જોતાં વ્યક્તિ

સમક્ષ માનવવ્યવહાર અને ચારિત્ર્યના નિયમો અને આદર્શો પ્રસ્તુત કરે છે. તેનું મૂલ્યાંકન કરી જોવું જોઇએ. જાણે કે અજાણ્યે પ્રત્યેક પુરુષ રામ જેવો વીર થવા ઇચ્છે છે. લક્ષ્મણ જેવા ત્યાગ વૃત્તિવાળા અને 'સ્વ'ને ઓગાળી દેતા થવા પ્રયત્ન કરે છે. હનુમાન જેવા વીર, તટસ્થ, નિઃસ્વાર્થપણે સમર્પણની ભાવના ધરાવવાની ઇચ્છા સેવે છે. પ્રત્યેક સ્ત્રી સીતા જેવી પવિત્રતા અને ધૈર્યવાળી થવા પ્રયત્ન કરે છે. કથાનાં પાત્રો તો ભારતભરમાં તેમ જ ઈન્ડોનેશિયા, થાઈલેંડ, કમ્બોડિયા અને મોટે ભાગે બ્રહ્મદેશમાં તો ઘેર ઘેર લોકોને મોઢે છે.

આ ક્ષેત્રમાં શિક્ષિત કે અભણ વચ્ચે ભેદ પાડવાનો પ્રશ્ન જ ઊભો થતો નથી, કારણ કે ઘણી વખત અશિક્ષિત લાગતા લોકો માત્ર બૌદ્ધિક કસરત રીતે વાંચતા લોકો કરતાં તેના સાહિત્યની ઊંડી સમજ ધરાવે છે, તેની ગહનતા સમજી શકે છે. ખેતરમાં કે કારખાનામાં કામ કરતો કામદાર, ઝૂંપડામાં રહેતો ગરીબ માણસ, કોઇ રાજા કે મંત્રી જાણે તેટલી જ આ કથાને તે ગહનતાથી જાણે છે. જયારે જીવનમાં ઝંઝાવાત ઊભો થાય અને ગંભીર નિર્ણયો લેવાના હોય ત્યારે માનવ સ્વરૂપમાં પ્રકૃતિનાં પરિબળોના સંકેતરૂપે આ *રામાયણ* તેમ જ *મહાભારત*નાં પાત્રો એશિયનોના માનસ પર તરી આવે છે. અનેક પરિમાણમાં જોતાં આ કથાનું સાતત્ય, તેનો અર્થ અને સ્વરૂપ અનેક સદીઓથી એશિયાના સમાજના માનસિક ભવિષ્યને ઘડવા જવાબદાર છે. કલાઓ અને નાટયરંગો જીવનને સ્પર્શતાં તત્ત્વો છે, જીવનના સાતત્યનાં અભિન્ન અંગ છે. માત્ર સામાજિક અને બોધ વગરનું ફુરસદના સમયનું મનોરંજન પૂરું પાડવાનું કે માત્ર ઐતિહાસિક હકીકતોનું વર્ણન નથી. તેની ઐતિહાસિકતા હોય તો તે કેવળ માનસિક સંદર્ભોમાં છે. તે કથામાં અદ્દભુત વશીકરણ (સંમોહિત) કરવાની શક્તિ છે. સંપૂર્ણ કલાત્મક અર્થમાં રામલીલા કે રામ વિષયવસ્તુ આખા ભારતભરમાં વિવિધ સ્વરૂપોમાં અને જુદી જુદી રીતે રજૂ થતું જોવા મળે છે. તેનું સૌથી સરળ અને લોકપ્રિય સ્વરૂપ તો કથા અથવા જે આ કથાને માત્ર આખ્યાન કરીને કે માત્ર પઠન કરીને રજૂ કરે છે તે છે. આ કથાકાર દેશમાં ઠેરઠેર પ્રચલિત છે. તેને ક્યારેક માત્ર કથાકાર તો ક્યારેક રામ-કથાકાર અથવા હરિકથાકાર કહે છે. તે વ્યવસાયે ગાયક હોવા ઉપરાંત આવા આખ્યાતા, ગાયક, સંગીતકાર અથવા એકપાત્રી નટ તેમ જ વાદ્યકાર અને સર્વ પ્રકારના કલાકારની એકીસમયે ભૂમિકા ભજવે છે. ઘણાં ગામડાંઓમાં અને કસબાઓમાં રામાયણનું આખ્યાન પરંપરાગત શૈક્ષણિક તેમ જ કલાત્મક સંપ્રેષણનો બેવડો અર્થ સારે છે. આ કથાના સૌ પ્રથમ આખ્યાતાઓ લવ અને કુશ પોતે જ હતા.

એકમાત્ર ગાયક એકપાત્રી નટ અને આધુનિક જમાનાના સાંસ્કૃતિક જીવનમાં પ્રાણ સંચારનું કાર્ય કરવા સમર્થ છે, કારણ કે સાહિત્યને આન્તર્વેશિત કરવા કે પદાન્વય કરવા સંપૂર્ણ રીતે સ્વતંત્ર છે તેમ જ તેને યોગ્ય લાગે તે પ્રમાણે સમકાલીન સાર્થકતા આપવા સંપૂર્ણપણે સ્વતંત્ર છે. આ સંદર્ભમાં વ્યકિતગત ગાયક અથવા કથાકાર સંસ્કૃત નાટ્યરંગના *સૂત્રધાર* જેવો કે કુટિયટ્ટમ અને બીજા નાટ્ય-નૃત્ય પ્રકારોના *વિદૂષક* જેવો ભાગ ભજવે છે. ક્યારેક કથાકાર વર્ણન કરે છે, તો કયારેક તે ભજવે છે. વળી કોઇક વાર તે પોતે ગાઇને વાજિંત્ર પણ વગાડે છે. કેરળના કુટિયટ્ટમના "નોબત"ની જેમ સમાજની તત્કાલીન પરિસ્થિતિ પર પણ તે મુક્તપણે ટીકા કરે છે. તેની ટીકા કક્ષા, તેની પોતાની ભૂમિકા આ કળામાં (તેને) મળેલી કેળવણી અને જે પ્રેક્ષકો માટે ટીકા કરી રહ્યો હોય તેના પર આધાર રાખે છે.

આ કથાકાર કે ચારણ, નિઃશંકપણે નાટયરંગના નટનો અગ્રદૂત હતો. આ પરંપરા ગામડામાં જ નહિ, પણ દેશના શહેરી વિસ્તારોમાં પણ જીવંત છે.

દરેક પ્રદેશમાં ચારણગીતો ગાવાની ઢબ આગવી હોય છે. આખ્યાન કરવાનો સમય અલગ અલગ હોય છે. ગાયક કોઇક વાર હાથમાં પુસ્તક કે તેના વગર એક નટની જેમ આખ્યાન કરે છે. ગાવા સાથે કથાની રજૂઆત પણ કયારેક કરે છે. *રામાયણ* કે *રામકથા* એક ગાયક નટના કાર્યક્રમનું અનિવાર્ય અંગ છે. જોકે ભારતના કેટલાક પ્રદેશમાં તેને બદલે પૌરાણિકથી માંડી વીરરસપ્રધાન લોકકથાઓ અને વાર્તાઓને સ્થાન મળ્યું છે. સાથે સાથે આજે તો સામાજિક અને રાજકીય અંગ પણ ઉમેરાય છે.

ઓરિસ્સામાં ધસકાઠિયા નામનો ગાથાગીત પ્રકાર પ્રચલિત છે. દાસકાઠિ અથવા રામ-તાળી નામે ઓળખાતી લાકડાની કરતાલ તેવા એકમાત્ર વાજિંત્રના ઉપયોગ પરથી આ નામ પડ્યું લાગે છે. વિષયવસ્તુ *મહાભારત* અને *રામાયણ*માંથી લેવામાં આવે છે. ઓરિસ્સા ભાષાનું વિચિત્ર રામાયણ કથાનું સાહિત્ય પૂરું પાડે છે. રામાયણનાં અન્ય ઓરિયા રૂપાંતરો, જેમ કે બલરામદાસ દંડી *રામાયણ* પણ આખ્યાનકર્તાઓ વાપરે છે. સીતાના જન્મની કથા થાઈ અને મલેશિયાના વૃત્તાન્ત પ્રમાણે સીતા અન્ય કથાઓ મુજબ ત્યજી દેવાયાં હતાં તેને મળતી આવે છે. આ બધી વ્યાખ્યાઓ (રૂપાંતરો)ની તવારીખો સોળમી સદી દરમ્યાનની છે. ત્યાર પછી અનેક નવીન ક્ષેપકો ઉમેરાતા ગયા. ગાથા ગીતકારો (ચારણો) 'છંદ', 'ચૌતિસા' જેવી કેટલીક ભારતીય પ્રણલીમાં રચનાઓ નિબદ્ધ કરે છે. આંધ્ર પ્રદેશમાં બુરર કથા નામે જાણીતો બીજો એક ગાથા ગીતનો પ્રકાર પ્રચલિત છે. આ વૃત્તાંત પણ એક નટ અથવા ત્રણેક ગાયકોના જૂથ દ્વારા રજૂ થાય છે. કથાને જુસ્સાપૂર્વક ગાવાની લાક્ષણિકતા એમાં છે. કાર્યક્રમમાં રામાયણનું આખ્યાન હંમેશ હોય છે. તેમાં 12મી સદીમાં રચાયેલ દ્વિપદ *રામાયણ* અથવા રંગનાથ રામાયણ જેવું તેલુગુ વૃત્તાંત ખાસ વપરવય છે. છંદના પ્રકાર પરથી તેનું નામ *દ્વિપદ રામાયણ* પડ્યું છે. અહીં વાલ્મીકિ રામાયણના વૃત્તાન્ત કરતાં ઘણા ફેરફાર જોવામાં આવે છે. જેમ કે લક્ષ્મણના પાત્રને ઘણી મહત્તા પ્રાપ્ત થાય છે. રામના દેશનિકાલ સમયે તેઓ બે વરદાન માગે છે. એક તો ચૌદ વર્ષના વનવાસ દરમ્યાન તેની પત્ની ઊર્મિલા નિદ્રાવશ રહે. પોતે આ અવસ્થા દરમ્યાન કાયમ જાગ્રત રહે. તેમનાં બન્ને વરદાન મંજૂર રખાય છે. બીજા વૃત્તાંતમાં રામને શોધવા તેઓ જ્યારે જાય છે ત્યારે સીતાજીની ફરતે એક નહી પણ સાત રેખાઓ દોરે છે. તે જ પાઠાંતરમાં રાવણના પુત્ર ઇન્દ્રજિત અને તેની પત્ની સુલોચનાનું ચરિત્રચિત્રણ પણ છે. ઇન્દ્રજિતનું પાત્ર ભારતનાં બીજાં વૃત્તાંતોમાં ગૌણ છે. જોકે દક્ષિણ પૂર્વીય એશિયાનાં પાઠાંતરોમાં તેને ઘણી અગત્યતા અપાઈ છે. રંગનાથના તેલુગુ રામાયણનાં પાઠાંતરોમાં તેને ઘણી અગત્યતા અપાઈ છે. રંગનાથના તેલુગુ *રામાયણ*ના પાઠાંતરમાંથી જાવા અને મલેશિયાના *રામાયણ* વૃત્તાંતના કેટલાક પ્રસંગોનો ઉકેલ સાંપડી શકે.

આવી જ પઠન, આખ્યાન અને એકપાત્રી અભિનયની શૈલીઓ પોતપોતાના પ્રાંતની કથાપ્રણાલી મુજબ ભારતના બીજા ભાગોમાં પણ પ્રચલિત છે. મૈસુરનાં વીરગર્સય આખ્યાનકારો 16મી સદીના તોરવાઈના કન્નડ *રામાયણ*ને ગાય છે. ક્યારેક *પમ્પા રામાયણ*માંથી પણ આખ્યાન કહે છે. કેરાળાના આખ્યાનકારો મલાયાલમ રૂપાતંર *અધ્યાત્મ રામાયણ* કે ઘણે ભાગે *ચમ્પૂ રામાયણ* ને પણ અનુસરે છે. તે ભાગ્યે જ કથાકલિમાં વપરાતા રામનટ્ટમ પુસ્તકને અનુસરે છે. તામિલ આખ્યાતાઓ નવમી કે બારમી સદીમાં રચાયેલ *કમ્બન રામાયણ* પર આધાર રાખે છે અને ભરતનાટ્યમમાં સમકાલીન ભૂમિકા પણ સમાયેલી છે. ખાસ વાત તો એ છે કે રામાયણ પર આધારિત કેરળના છાયા નાટ્યરંગની ભૂમિકા પણ તે રચે છે. બંગાળના કથાકારો કૃત્તિવાસના રામાયણ પાઠાંતરને અનુસરે છે અને તે થાઈ અને બ્રહ્મદેશનાં રૂપાંતરોને ઘણું મળતું આવે છે. રામાયણના આખ્યાનની પ્રથા જોકે કાશ્મીરમાંથી લુપ્ત થઈ ગઈ છે છતાં કાશ્મીરમાં લખાયેલું *રામાયણ* હજી આ સદીની ચાલીસી સુધી પ્રચલિત હતું. તેમ છતાં, આ બધાં *રામાયણ*નાં પાઠાંતરોમાં સૌથી વધુ અગત્યનું છે તે આખા ઉત્તર ભારતમાં ઠેર ઠેર ગવાતું *તુલસી રામાયણ*. વાલ્મીકિ પછી આ રચનાને ઉત્તરમાં મહત્ત્વનું સ્થાન પ્રાપ્ત થયું છે અને દક્ષિણમાં *કમ્બન રામાયણ*ને મહત્વનું સ્થાન પ્રાપ્ય છે. ઉત્તર પ્રદેશના દશેરા-દિવાળી દરમ્યાન વારાણસીની રામલીલાઓ અને ઉત્તર ભારતનાં બધા ગામડાંઓમાં અને શહેરોમાં ભજવાતાં બીજાં ચક્રિક નાટકો તુલસીદાસના *રામચરિત માનસ*ને ખૂબ ઘનિષ્ઠતાથી અનુસરે છે.

છાયા નાટ્યરંગ અને કઠપૂતળીના પ્રકારો

છાયા નાટયરંગ અને બધા જ પ્રકારના-સળિયા, હાથના પંજાના અને કથપૂતળીના-પૂતળી નાટયરંગો ભારતમાં પ્રચલિત છે. પણ તેવી પરિષ્કૃતતામાં અને પરિમાણમાં જે ખૂટે છે તેને જ્યારે ઇન્ડોનેશિયા, મલેશિયા, કમ્બોડિયા

કે થાઈલૅંડના વેયાંગ કુલિટ કે નાંગ સ્લેગ અથવા નાંગ ચાઈની વિવિધતા અને ઓજસ્વિતા સાથે સરખાવીએ ત્યારે બધું સરભર થઈ જાય છે. વેયાંગ ગોલક પ્રકારના લાકડાના દાંડિયા પૂતળાં અને બીજા પ્રકારની કઠપૂતળીઓ ભારતના જુદા જુદા ભાગોમાં જોવા મળે છે. રામાયણ કે રામકથા તેની પ્રાદેશિક અસરવાળી કથા, સાહિત્ય અને વાદ્યની અનેક વિવિધતા સાથે ભારતના છાયા તેમ જ પૂતળી નાટ્યરંગ પર પણ સંપૂર્ણપણે છવાઈ ગઈ છે. અલબત્ત, તેની શૈલીની ઓજસ્વિતા એટલી મહાન છે કે આજના નૃત્યકારો આધુનિક કથાવસ્તુઓ રજૂ કરવા તેનો ઉપયોગ કરે છે.

ઓરિસ્સામાં છાયા નાટ્યરંગ રાવણ છાયા (રાવણનો ઓછાયો) તરીકે ઓળખાય છે. રંગ વગરના ચામડાનાં નાનાં પૂતળાંઓ બનાવવામાં આવે છે. એમનું પડછાયાનું પાર્શ્વચિત્ર પડદા પર પાડવામાં આવે છે. જોકે હાથ પગના જુદા આધાર તો નથી હોતા, છતાં કલાકારોની દક્ષતાને લીધે ખૂબ અસરકારક છાયા ઊપસે છે. દાસકાઠિયાનો આખ્યાનકાર કે ઇન્ડોનેશિયાના વાયાંગ-કુલિટનો દાલાંગનો પૂરક તે રાવણ છાયાના ગાયક અને પૂતળી નચાવનારમાં સાંપડે છે. એ પણ કલાકાર, ગાયક, નાના પડદા પાછળ નાચતો બહુ પ્રતિભાશાળી કલાકાર છે. દાસકાઠિયાની જેમ કથાનું સાહિત્ય ઓરિયા *વિચિત્ર રામાયણ*માંથી લેવામાં આવે છે.

બોમલત્તમ એટલે ચામડાનાં પૂતળાંનો નાચ તે આંધ્ર પ્રદેશનાં રંગેલાં મોટાં પૂતળાંઓના દૃશ્યનું પ્રસ્તુતીકરણ છે. તે નાટકની કથાઓ રામાયણના તેલુગુ રૂપાંતરમાંથી લેવામાં આવે છે. પૂતળાંના આકારો (દેખાવ) મધ્યયુગના વિજયનગરનાં ભીંતચિત્રોને મળતાં આવે છે. પૂતળાંની છાયા ખૂબ વિશાળ પડે છે. તેને નાંગ *સ્બેક* સાથે સહેલાઈથી સરખાવી શકાય.

કર્ણાટકના છાયા નાટ્યરંગ (શાબ્દિક રીતે ગામડાનાં પૂતળાંનો નાચ) એ કન્નડ રામાયણના દૃશ્યની રજૂઆત છે. અહીં પૂતળાંઓ આંધ્ર પ્રદેશના બોમલત્તમ જેટલાં મોટાં નથી હોતાં. ક્યારેક એક સળંગ દૃશ્યમાં માત્ર એક જ પૂતળાના સ્થિર ચિત્રને પ્રક્ષેપિત કરવામાં આવે છે. આ સ્થિર ચિત્રો અને એક જ પૂતળા ચિત્ર તો બે સક્રિય નાટ્યાત્મક દૃશ્યોની સંધિ કરવા માટે વપરાય છે. તેથી એક દૃશ્યમાંથી બીજા દૃશ્યમાં વાર્તા સહેલાઈથી આગળ વધે છે. રામ વિષયવસ્તુ પર આધારિત કર્ણાટકના છાયા નાટયરંગ લાકડાનાં પૂતળા વડે રજૂ થતા રામના નાટક વચ્ચે ગાઢ સંબંધ છે. આ લાકડાનાં પૂતળાંઓ યક્ષગાનને મળતાં આવે છે. આમ જોઈએ તો કઠપૂતળી નાટ્યરંગ પ્રકાર દરેક પ્રદેશના જીવતા જાગતા નાટ્યરંગનો બીજો પક્ષ જ છે. આખ્યાનો છાયા તેમ જ પૂતળાંનો નાટયરંગ અને સજીવ નાટ્યરંગ એકમેક સાથે ગાઢ રીતે સંકળાયેલા છે. શૈલીઓ વચ્ચે પારસ્પરિક અસરો અને આદાનપ્રદાન કાયમ ચાલુ જ રહે છે. કથા માટેનું સામાન્ય પુસ્તક અને લગભગ સરખાં વાજિંત્રો, ઉપરાંત પોશાક, રંગસજ્જા તેમ જ ચહેરા પરનો મેક-અપ, આ બધાં તેઓને આગવી પ્રાદેશિક વિશિષ્ટતા અર્પે છે. કેરળ અને તામિલનાડુમાં પણ તેમના પોતાના છાયા અને પૂતળાંના નાટ્યરંગો છે. કેરળના છાયા નાટ્યરંગને થાલેપવુકૂજી (ચામડાનાં પૂતળાં નાટકો) કહે છે. તેમાં *કમ્બન રામાયણ*ના શ્લોકો ગાઈ રજૂ કરાય છે. મૂળ નાટકના પ્રારંભ પહેલાં વિસ્તૃત પૂર્વવિધિ થાય છે. તામિલનાડુનું પૂતળા નાટક પણ કમ્બન રામાયણ અથવા બીજાં લોકરૂપાંતરોને અનુસરે છે.

આમાં બીજાં પણ કેટલાંક દૃષ્ટાંતો ઉમેરી શકાય. આપણા આ અભ્યાસમાં પ્રત્યેક શૈલી અને તેને ભારતના બીજા પ્રાંતમાં તેમના દક્ષિણ-પૂર્વ એશિયાના હાલમાં પ્રચલિત પ્રકારો સાથે સરખાવી શકાય. તેનો ઊંડો અભ્યાસ કરી પ્રત્યેકનું વિશ્લેષણ કરવું આવશ્યક નથી. આમાં દૃષ્ટાંતો ઉમેરી શકાય. આપણા આ અભ્યાસમાં પ્રત્યેક શૈલી અને તેને ભારતના બીજા પ્રાંતોમાં તેમ જ દક્ષિણ પૂર્વ એશિયાના દેશોમાં હાલમાં પ્રચલિત પ્રકારો સરખાવી તેમ જ તેનો ઊંડો અભ્યાસ કરી પ્રત્યેકનું વિશ્લેષણ કરવું આવશ્યક નથી. આ સંક્ષિપ્ત વર્ણન જ ભારતની નાટ્યપંરપરાઓના કુશાગ્ર નિરીક્ષકને સહમત કરવા પૂરતું છે કે *રામાયણ*નું કથાવસ્તુ અનેક શૈલીઓ અને પ્રકારોનું મિશ્રણ છે.

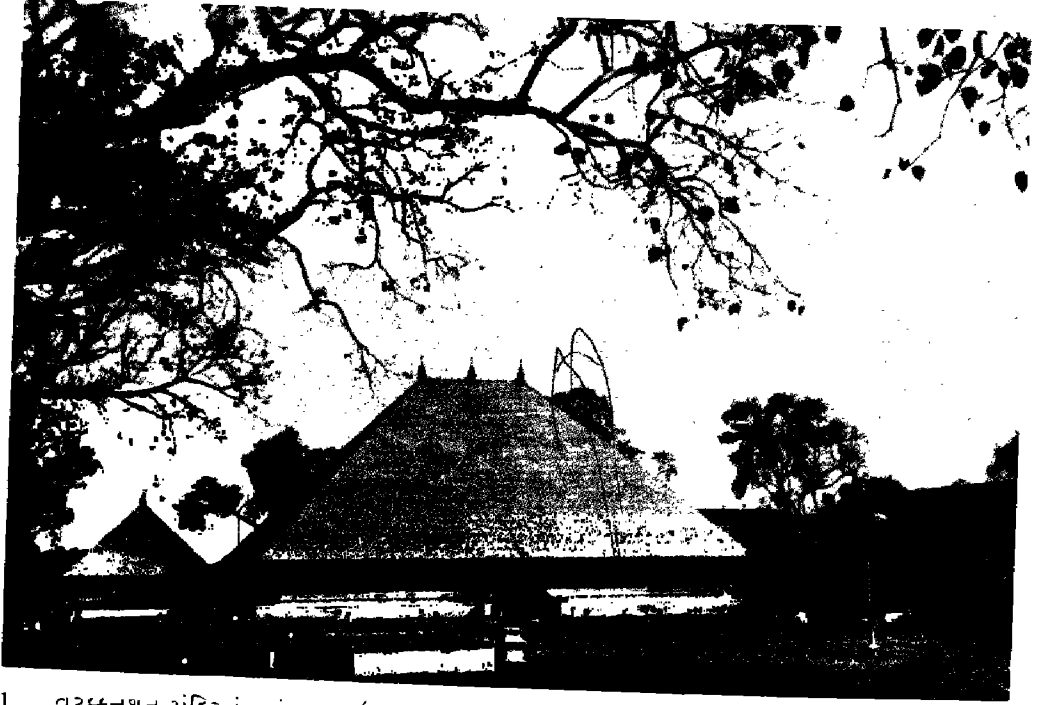
આખ્યાનકારો, છાયા અને પૂતળી નાટ્યરંગ ભલે ભારતના ગ્રામ્ય વિસ્તારના હોય, પણ *રામાયણ* નાટ્યરંગના બીજા પણ પક્ષો છે, જે સાહિત્યના ઘડતર સાથે ઘનિષ્ઠ રીતે સંકળાયેલા છે. આ નાટ્યરંગ વળી ભારતીય સંસ્કૃતિકના તથ્યનું બીજું દૃષ્ટાંત છે. જયાં પરિષ્કૃત અને બાહ્ય દૃષ્ટિએ અપરિષ્કૃત લાગતી શૈલીઓ સામાજિક, આર્થિક સ્તરો અને અવરોધો ઓળંગી સર્વે પઠિત અને ગેય પદો દ્વારા એકત્રિત થયા છે. નાટ્યરંગના માધ્યમ વડે વિવિધ સ્તરો અને કલાના વિભિન્ન પ્રકારો વચ્ચે દરમ્યાન સતત સવાંદ થતો રહે છે.

ઉત્તર ભારતમાં રામલીલા એક પ્રચલિત નાટ્યરંગ પ્રકાર છે, જેને નિહાળવા યુવાન અને વૃદ્ધ, ગરીબ અને તવંગર સૈા દશેરાના સોળથી વીસ દિવસ અગાઉ એકત્રિત થાય છે.

નાટ્યાત્મક દૃશ્ય પ્રત્યેક સ્થળે અલગ અલગ હોય છે, પણ બધે જ બે તત્ત્વો સામાન્ય રીતે સરખાં હોય છે. એક તો વિષયવસ્તુ જે મોટે ભાગે તુલસીદાસના રામચરિતમાનસમાંથી કયારેક થોડા ઘણા ફેરફારો સાથે લેવામાં આવે છે. બીજું, તે નાટકીય દૃશ્ય જેવું તેનું માળખું, જયાં એક સ્થિર ચિત્રમાંથી બીજા તરફ આગળ જવાનું હોય છે. વિદ્વાનોનો મત છે કે વાલ્મીકિએ લવ અને કુશને રામાયણ ગાતા દર્શાવ્યા તેની સાથે જ પોતે પ્રથમ નાટ્યાત્મક દૃશ્યનું નિર્માણ કર્યુ

'લીલા' શૈલીનો ઇતિહાસ તપાસવા માટે પ્રાચીન યુગના સંસ્કૃત સાહિત્યને ફરી એક વાર જોવું જરૂરી થઇ પડશે. આ સાથે નેપાળ અને આસામમાં પ્રચલિત મૈથિલ અને સંગીઆ નાટકની પરંપરાનો પ્રારંભકાળ તે અપભ્રંશ સાહિત્યમાં થયો તેનો વિકાસ પણ તપાસવો પડશે.

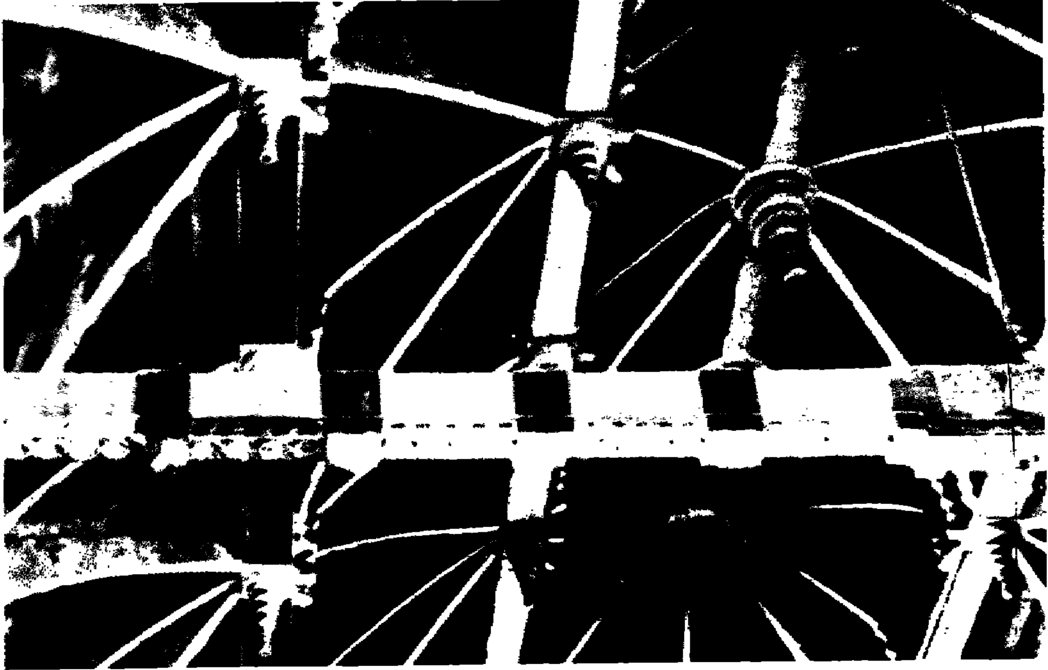
અગાઉનાં પ્રકરણોમાં આપણે દશમી-અગિયારમી સદીમાં ઉપ-રૂપકોનો ઉદ્દભવ અને વિકાસ તેમ જ શારદાનનમ અને ભોજના સમયમાં તેમને જે મહત્ત્વનું સ્થાન અપાયું હતું તે જોયું. આપણે એ પણ જોયું કે શાસ્ત્રીય સંસ્કૃત નાટકોની પરંપરાઓએ સાંગીતિક શૈલીને જન્મ આપ્યો. રાજશેખરની *કર્પૂરમંજરી* આ નવીન વિકાસનો પરમોત્કર્ષ નમૂનો છે. યોગ્ય રીતે જ લેખક તેનાં નાટકને સટ્ટક કહે છે. આ મધ્યકાલીન ઉન્નતિ પ્રાદેશિક ભાષાઓના છાંદસ પ્રકારોના ઉદ્દભવમાં પરિણમી એ આપણે કુટિયટ્ટમ, ભાગવતમેળા, યક્ષગાન ઈત્યાદિનાં વર્ણન કરતી વખતે જોયું છે. સાહિત્યિક વિકાસનાં મુખ્ય લક્ષણો ને નવા નાટયાત્મક પ્રકારોના ઉદ્દભવ અને પ્રાદેશિક છંદોનો ઉપયોગ પૂર્વ અને ઉત્તર ભારતમાં, સંગીતકથી અલગ જ જૈન અને હિંદુ પ્રણાલીઓમાં એક અપભ્રંશ નાટક પ્રકાર હતો. આમાં પણ સંગીત અને નૃત્યે અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો. આ સાથે બંગાળમાં ચર્યાગીતિ નામે જાણીતો રચના પ્રકારનો સાર્થક વિકાસ થયો છે. કદાચ એ ચર્યાગીતિ પ્રકાર જ કેટલેક અંશે જયદેવના *ગીત-ગોવિંદ*ની રચના માટે આદર્શ નમૂનારૂપ રહ્યો. *ગીતગોવિંદ*, આમ તો મૂળ તેના રહસ્યાત્મક બળ(સંઘટ્ટન)વાળું શુદ્ધ ગેય કાવ્યસર્જન છે. વળી તેમાં નાટ્યરંગ અને નાટ્યાત્મક રજૂઆત માટે અસીમ શક્યતાઓ પડી હતી. તેની શૃંગારીક શૈલીએ તેને તત્કાળ જ લોકપ્રિય અને વ્યાપક બનાવી દીધું. ઉમાપતિ અને વિદ્યાપતિ જયદેવને પગલે અનુસર્યા. ગેય અને પઠિત કાવ્યના પ્રકારો ભારતના વિભિન્ન ભાગોમાં પ્રચલિત થવા લાગ્યા. પંદરમી અને સોળમી સદીઓમાં ચંડીદાસ અને ચૈતન્ય જેવા મહાન વૈષ્ણવ કવિઓ અને સંતો થઇ ગયા જેમણે કૃષ્ણ વિષયવસ્તુને જ માત્ર જનપ્રિય ન બનાવ્યું, પણ મધ્યકાલીન યુગમાં નાટ્યરંગ પ્રકારોનાં જે મૂળ નખાયાં, તેના ઉદ્દભવમાં પણ તેમણે કાંઇ નાનો સૂનો ફાળો નથી આપ્યો. ભારતના વિવિધ પ્રાંતોમાં જયારે મંદિર, મંદિરનું પ્રાગણ અને ગામડાના ચોકમાં અને ગલીઓમાં રામનાટ્યરંગ ભજવવાનાં યોગ્ય સ્થળ હતાં, ત્યારે ઉત્તર ભારતમાં એક પ્રકાર જન્મ્યો જે કેટલાક વિવેચકો દ્વારા ચક્રિક નાટક તરીકે ઓળખાવાય છે. કદાચ આ ચક્રિક નાટક શબ્દ આ નાટયરંગના દૃશ્યને દર્શાવવા માટે અંગ્રેજીનો પર્યાય વાચક છે. તે ઉત્તર ભારતની લીલાઓ જેવા પ્રકારો સાથે થોડો મળતો આવે છે. તેમ છતાં, જયારે તેનું ઝીણવટપૂર્વક વિશ્લેષણ કરીએ ત્યારે ચમત્કારિક અને રહસ્યમય નાટકો જેવાં પ્રાચીન ખ્રિસ્તી ચક્રિક નાટકો અને રામ અને કૃષ્ણના જીવન વૃત્તાંત પર આધારિત નાટકો



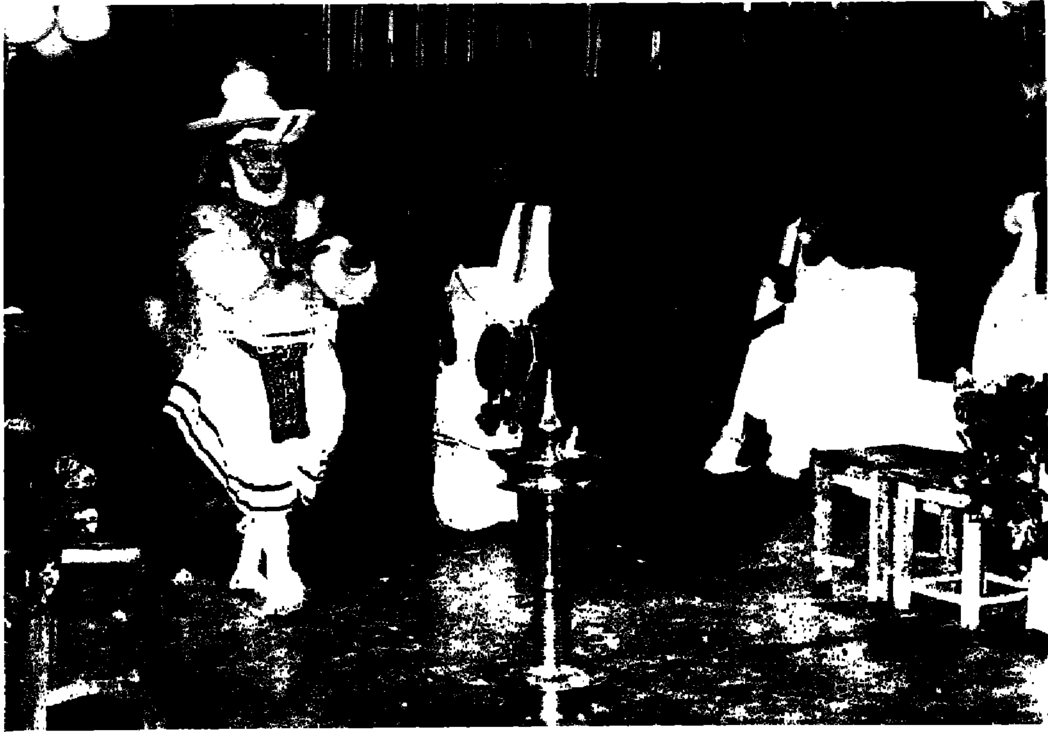
1. વટક્કુનથન મંદિરનું કુટ્ટુંબલમ (બાહ્ય દૃશ્ય)



2. વટક્કુનથનનું કુટ્ટુંબલમ, ત્રિચુર (અંતર્દૃશ્ય)



3. કુટ્ટંબલમની ઊપરી છત



4. કુટિયટ્ટમ : હનુમાન



(5) (ક) યક્ષગાન સજાવટ



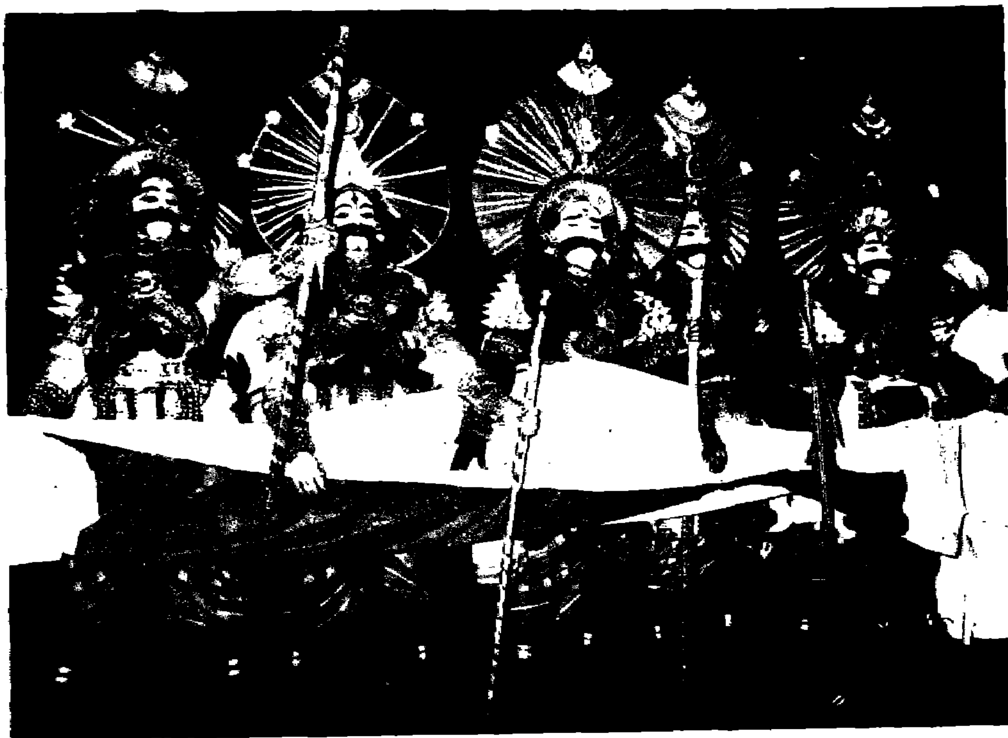
(ખ) યક્ષગાન સજાવટ



(ગ) યક્ષગાન સજાવટ



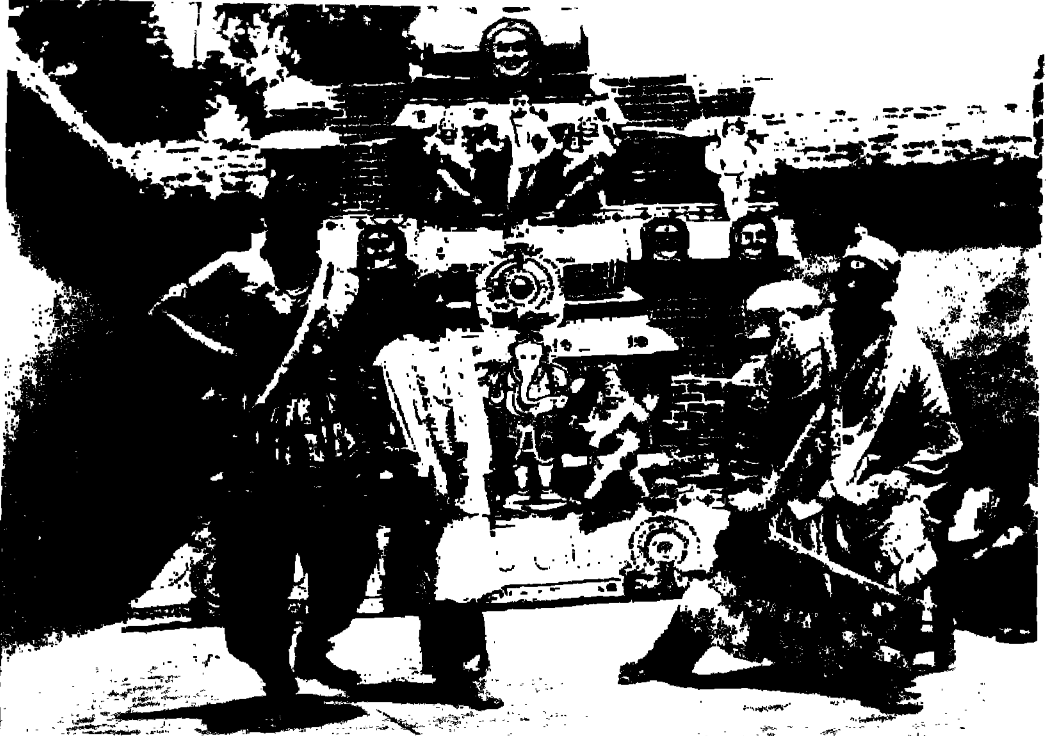
6. રૂપ પરિકલ્પના (મુંડાસુ)



7. યક્ષગાન રજૂઆત



8. ભાગવતમેળામાં નરસિંહ



9. ભાગવતમેળામાં હિરણ્યકશ્યપ અને પ્રહ્લાદ



10. સેરાયકલાનો મુખવટો



11. ચંદ્રભાગામાં સૂર્ય



12. ચંદ્રભાગા



13. કાર્તિકેય : મયૂરભંજ છઉ



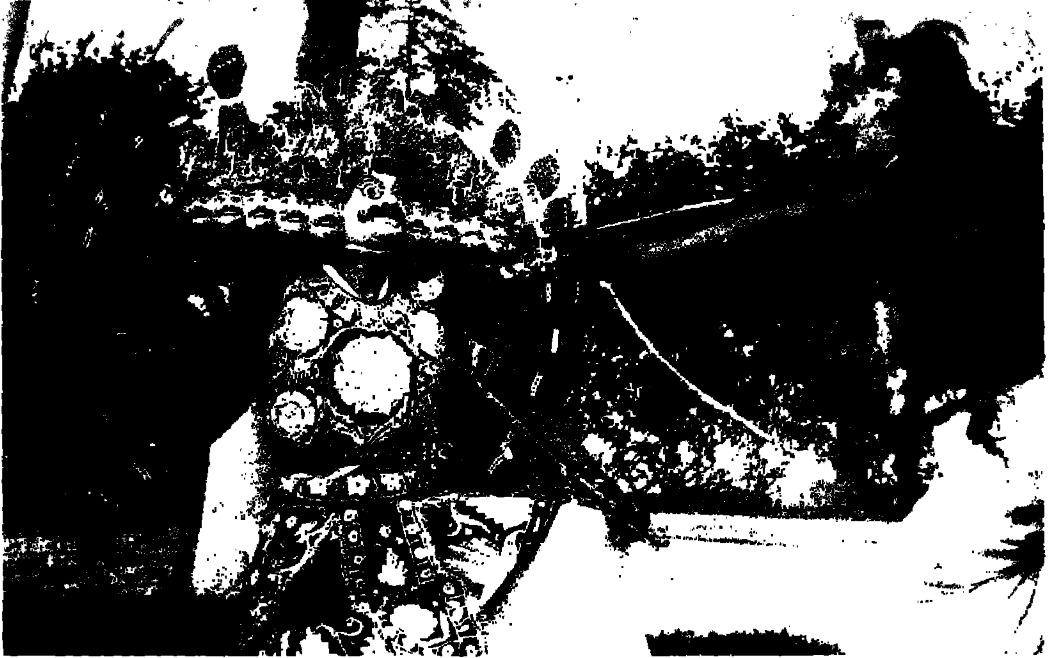
14. શ્રી હરિ દ્વારા શિવ તાંડવ



15. ગોસિંગા : વિકટ ચરિત્ર



16. મહિષાસુર વધ, પુરુલિયા



17. પુરુલિયા છઉમાં રામ-રાવણ



18. રામનગરની રામાયણમાં હનુમાન



19. રામનગરમાં હનુમાન (રામલીલા : રામાયણ)



20. રામનગરની રામલીલામાં રામ



21. રામ-લક્ષ્મણ (રામનગર રામલીલા)



22. રાસલીલા : કૃષ્ણ



23. લીલા નાટકમાં કૃષ્ણ : માખણચોર



24. સજાવટગૃહમાં યાત્રાની તૈયારી



25. રાજસ્થાનના ખ્યાલમાં એક હાસ્ય દૃશ્ય



26. (અ) તમાશા



(બ) તમાશા



(સ) તમાશા

જેને લીલા તરીકે ઓળખાવાય છે તેમની વચ્ચે કશું જ સામ્ય નથી જણાતું.

ભારતીય દર્શન અને સાહિત્યમાં લીલાઓનો લાંબો ઇતિહાસ છે. ગૂઢતા અને ધર્મશાસ્ત્રના દૃષ્ટિબિંદુથી જોતાં લીલાઓનો અર્થ સ્વરૂપો(રૂપ)ની વિવિધતા દર્શાવે છે. તે વિશ્લેષણને અંતે સ્વરૂપ અને અવ્યક્ત (પરા-રૂપ અથવા અરૂપ)થી પર જણાય છે. તેના હેતુ પ્રમાણે પુનરાવર્તન પામતું ચક્રિક પ્રકારનું છે. પુનરાવૃત્તિને કારણે તેના મધ્યવર્તી અર્થને સંપ્રેષણ કરવા, જેમ કે શૈલીઓની વિવિધતા અને અવ્યકત તેમજ ચિરસ્થાયી કેન્દ્રમાં ભળી જાય છે. સાહિત્યમાં તેણે અનેક શૈલીઓને પેદા કરી. જેમ કે દેવોના અવતારોના જીવનવૃત્તાંતના વિવિધ પ્રસંગો અવ્યકત વિચારને વ્યકત સ્વરૂપમાં સંપ્રેષણ કરવા માટે પ્રસ્તુત કરાતા.

સાહિત્યિક શૈલી વિસ્તરી અને અગાઉના નાટકોનાં મહાકાવ્યનાં બંધારણ બદલાયાં. ચાલુ કથાના માળખામાં જ વર્ણનો ન રહ્યાં. તેના બદલે અમુક અવતારના જુદા જુદા પ્રસંગો રજૂ થતા હતા. આ કદાચ *દશાવતાર* (તત્ત્વ) વિષયનો વિકાસ કુદરતી જ હતો. જયદેવે જે પ્રકારને સુધાર્યો હતો તે *પ્રબંધ* કહેવાયો. લીલાના બે પ્રણાલીગત પ્રકારો ઉત્તર, પૂર્વ અને પશ્ચિમમાં સૈારાષ્ટ્ર, ગુજરાત અને મહારાષ્ટ્રના કેટલાક પ્રદેશમાં ફેલાયા. બીજું, ઉત્તર પ્રદેશ, રાજસ્થાન, બિહાર અને બંગાળમાં ગુજરાત અને સૈારાષ્ટ્રમાં કૃષ્ણની કથા સમાજના દરેક સ્તર પર તેમ જ લોકોના માનસ પર છવાઇ ગઇ. ઉત્તર પ્રદેશ અને બિહારમાં કૃષ્ણ અને રામની કથાઓ, ખાસ કરીને રામની કથાઓ, લોકપ્રિય બની તેમ છતાં કૃષ્ણની ગાથાઓ પણ તેટલી જ જનપ્રિય રહી તે આજે પણ મથુરા અને વૃંદાવનના જનજીવનમાં વણાઇ ગઇ છે.

અત્યારના ઉત્તર પ્રદેશમાં લીલાની બે પ્રણાલીઓ પ્રચલિત છે. એક તો કૃષ્ણલીલા કે રાસલીલા અને બીજી રામલીલા.

વાસ્તવમાં શરદઋતુ બેસતાં વેંત જ દરેકે દરેક ગામ માત્ર લણણીમાં જ મશગૂલ હોતું નથી. પણ રામના જીવનને પુનઃસર્જિત કરવા પ્રસંગ ઊજવે છે. લીલાનો પ્રત્યેક પ્રસંગ રોજ રાતે ભજવાય છે. પૂર્ણાહુતિ વખતે રાવણના પૂતળાને બાળે છે. હિંદીભાષી પ્રાંતો રામાયણની વિવિધ પરંપરાઓ રજૂ કરે છે. ઉપરછલ્લી નજરે જોતાં લાગે કે બધાં *તુલસી રામાયણ*ને જ અનુસરે છે. પણ ઝીણવટથી તપાસતાં જણાય છે કે *તુલસી રામાયણ* તો એક વિશાળ પૃષ્ઠભૂમિ છે. તે પરથી રામાયણનાં સ્થાનિક રૂપાંતરો સર્જાયાં તેમજ ગવાયાં. આ બધાં પાઠાંતરો સોળમી સદી પછીનાં છે. કુમાઓના ટેકરીના વિસ્તારમાં આગવું જ રૂપાંતર મળે છે. જયારે મધ્યપ્રદેશ અને રાજસ્થાનના લોકો બીજા પાઠાંતરો ને અનુસરે છે. આપણા આ અભ્યાસમાં હિંદીભાષી પ્રદેશોમાં જોવા મળતાં *રામાયણ*નાં વિવિધ રૂપાંતરોને માત્ર નોંધવાં પણ અશકય છે. તે વિસ્તારનાં સાહિત્યિક અને મૈાખિક રૂપાંતરોની પ્રચલિત પરંપરાઓનો ભેદ તપાસવો પણ મુશ્કેલ થઇ પડશે.

નાટ્યાત્મક દૃષ્ટિએ, વારાણસીમાં ભજવાતું *રામાયણ* સૈાથી વધુ પ્રભાવશાળી અને કલાત્મક દૃષ્ટિએ અત્યંત મહત્ત્વનું છે. વારાણસી કે રામનગર *રામાયણ*, બીજી બધી લીલાઓની જેમ માત્ર ચક્રિક નથી, પણ નિરંતર પરિવર્તનશીલ સ્થાનીય નાટયરંગ છે. બ્રહ્મદેશમાં નિભાત્કિન નામની નાટયપ્રથા છે. તે ગામડાંઓમાં રજૂ કરાય છે. બીજા દેશોમાં પણ આવી જ પરંપરાઓ પ્રચલિત છે.

વારાણસીની રામલીલાનો પ્રારંભિક ઇતિહાસ આજના રામનગરના મહારાજાઓના પૂર્વજોથી શરૂ થઇ. તેઓએ નાટ્યરંગની કલાઓને ઘણું પ્રોત્સાહન આપ્યું. તે *તુલસી રામાયણ*ને ચુસ્તપણે અનુસરે છે. તેથી તેને સોળમી સદી પૂર્વે તો ન જ મૂકી શકાય. લઘુચિત્રો અને વ્રજ તેમ જ અવધીના કાવ્ય અંશોના પુરાવા પરથી આપણે તારવી શકીએ કે સોળમી સદીના અંતમાં અને સત્તરમી સદીના પ્રારંભ સુધીમાં એક ધારાવાહી નાટક તરીકે *રામાયણ* ખૂબ લોકપ્રિય હતું. *રામાયણ*નાં ચિત્રોના ઓછામાં ઓછા છ સંપૂર્ણ ગ્રંથો, વારાણસી અને

ગુજરાતમાંથી મળી આવ્યા છે. આજે આપણે વારાણસીમાં ભજવણી જોઈએ છીએ તેમાં અને તેની સોળમી અને સત્તરમી સદી દરમ્યાન જે શૈલી પ્રચલિત હશે તેમાં ઘણું સામ્ય જણાય છે. ફરતા નાટ્યરંગોનાં સ્થળો ચિત્રોમાં જુદાં જુદાં ચોરસ ખાનાંમાં ક્રમવાર આલેખાયેલા છે. દરેક ચોકઠામાં અમુક પ્રસંગ ચીતરવામાં આવ્યો છે. વળી, આ જાતની રજૂઆત ઝાંકી તરીકે જાણીતા સ્થિર નાટ્ય પ્રકારથી એક કદમ આગળ છે. સ્થિર પ્રકારની નાટ્ય ભજવણીનું ચિત્ર જયારે એક સ્થળેથી બીજે કરવા માંડે તો વધુ ગતિશીલ બની જાય છે.

નાટ્યદશ્યનું આ વર્ણન કરતાં પહેલાં, જે પર્યાવરણ અને સમાજના સ્તરમાં પ્રચલિત છે તે આપણે જોઈએ. હવે આપણે યક્ષગાનના ભાગવત, આંધ્ર પ્રદેશના ભાગવતુલુ કે છઉ પ્રકારોના ભૂમિજો મૂરાઓ ડોમ સાથે નથી. વારાણસીમાં શહેરી હિંદુ સમાજ છે ને રામાયણને સમાજના સામુદાયિક પ્રસંગ તરીકે ભજવે છે. સમાજનો દરેક વર્ગ અને જ્ઞાતિ તૈયારીમાં એકત્રિત થઈ મદદ કરે છે. પણ સમાજ અને જ્ઞાતિના જુદા જુદા વર્ગને અલગ અલગ કામ સોંપાય છે. આજે પણ સ્થાનિક રાજાઓ તેમને સહાય કરે છે. વારાણસીના હાલના મહારાજા તો પ્રત્યેક તૈયારીની પોતે જાતે દેખરેખ રાખી માર્ગદર્શન આપે છે. રજૂઆત કરતા નટો બ્રાહ્મણ કે કોઈ ખાસ જાતિના હોવા જરૂરી નથી. માત્ર નાયક અને નાયિકા, ખાસ કરીને રામ, સીતા અને લક્ષ્મણનાં પાત્રો ભજવવા માટે ચૈાદથી નાની વયના કિશોરો જ લાયક ગણાય છે. હકીકતમાં તો ભારતની પ્રત્યેક લીલા શૈલીઓમાં આ પ્રથા જોવા મળે છે. હંમેશાં ચૈાદથી નીચેનાં વયના કિશોરોને જ દેવી દેવતાનાં પાત્રો સોંપાય છે. માત્ર મણિપુરીની રાસલીલામાં ચૈાદ વર્ષથી નાની કુમારિકાઓ બીજાં પાત્રો ભજવે છે. બંનેમાં કારણ એ જ છે કે દેવનું પાત્ર જે નટ કે નટી ભજવે તેમાં નિર્દોષતા, કૌમાર્ય અને અવિવાહિત હોવાના ગુણો અત્યંત જરૂરી છે. અહીં આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે કેવળ ધાર્મિક કે માત્ર સામાજિક કહેવાય તેવાં બન્ને તત્ત્વો આ પ્રકારના બાંધકામમાં એકત્ર થયાં છે. આમાં કોઈ જાતિ કે વંશપરંપરાઓને અનુસરવાનો પ્રતિબંધ ન હોવાથી જે વ્યકિત દેવી દેવતાઓનો ભાગ ભજવવાની હોય તેને ખૂબ ચીવટપૂર્વક અને પદ્ધતિસર પસંદ કરવાની પ્રથા છે. બીજાં બધાં પાત્રો પણ સંગીતકાર, નર્તક, ઉદઘોષકાર અને-કાવ્ય પઠન કરનારની વ્યકિતગત યોગ્યતા અને પ્રતિભાવ પરથી નકકી કરવામાં આવે છે. કાળાંતરે કેટલાક નટો અમુક પાત્રોમાં વિશિષ્ટતા પ્રાપ્ત કરી આમ રામાયણની જાતિ કે વિભીષણની અથવા દશરથના પાત્રને ભજવતી જાતિઓ થઈ. રામ, સીતા અને લક્ષ્મણની ભૂમિકા તો જોકે દર ત્રણ ચાર વર્ષે કિશોરો જેમ જેમ મોટા થઈ પુખ્ત ઉંમરના થતા જાય તેમ તેમ બદલવી જ પડે. રામાયણની આ પ્રકારની ભજવણી એશિયાના બીજા દેશોમાં પણ જોવા મળે છે. વાસ્તવમાં તો ઇન્ડોનેશિયામાં આજે પણ રામ, લક્ષ્મણ અને સીતાનાં પાત્રો માટે નાના કિશોર અને કિશોરીઓ જ લેવામાં આવે છે. બીજાં પાત્રો તો વર્ષોથી જે ભૂમિકા ભજવતાં આવતા હોય તે લોકો જ ભજવે છે. વારાણસી તેમ જ ભારતના બીજા ભાગોમાં અને એશિયામાં પણ આવાં પાત્રોની ભૂમિકા ભજવતા લોકો ભાગવતાર કે છઉ નાટક-નર્તકોની જેમ વ્યવસાયી નથી. જેઓ હંમેશાં બીજા નોકરી-ધંધામાં વ્યસ્ત હોવાથી માત્ર શોખને કારણે કરતા બિનવ્યવસાયી હોય છે. પર્યાવરણ પણ ગ્રામ્ય અને શહેરી છે, જયાં દરેક જાતના ધંધા રોજગાર મળી રહે છે.

દશેરાના દસ દિવસ અગાઉ મુખ્ય નટને અભિષેક કરી શણગારવામાં આવે છે. અંતે કપાળમાં તિલક કરવામાં આવે પછી તેને દેવ તરીકે પ્રતિષ્ઠિત કરવામાં આવે છે. લોકોમાં પણ એવી શ્રદ્ધા છે કે જયારથી નટ પર આછો મેક-અપ કરવાની શરૂઆત થાય ત્યારથી તે ધીરે ધીરે સાધારણ માનવી મટી ભગવાનના અવતારમાં પરિવર્તિતનો થવા માંડે છે. કદાચ મેક-અપ આમાં મદદ કરે છે, કારણ કે માત્ર સફેદ લોટના આછા થર ઉપર ભગવાનની છબીઓમાં હોય તેવી ભાતો પાડવામાં આવે છે. સીતા અને લક્ષ્મણ પણ માનવ સ્વરૂપ મટી દેવી અવતારો જ છે. અભિષેક અને પ્રતિષ્ઠાનો વિધિ થયા બાદ મૂળ રજૂઆત શરૂ થાય તે પહેલાં નટે ખૂબ આકરી ચર્યા પાળવાની હોય છે.

આગળ જણાવ્યા પ્રમાણે વારાણસી રામાયણ રામચરિત માનસને નિકટતમ રીતે અનુસરે છે. આમ મૂળ તો તે અનેક છંદોના પઠન કરવા માટેનું રામાયણ છે. રામલીલાના નટો તેથી સારા નર્તકો કરતાં ખાસ તો સારા નાયક વકતાઓ અને અભિનેતાઓ છે. પ્રસંગોમાં દશરથ રાજાની આગલી જિંદગીનો વૃત્તાંત નથી હોતો, પણ રામના જન્મથી જ કથા શરૂ થાય છે. રામના દૈવી અવતાર પર આખી કથા દરમ્યાન વધુ મહત્ત્વ અપાય છે. પ્રત્યેક પ્રસંગ શહેરના જુદા જુદા ભાગમાં ભજવવામાં આવે છે. તેના એક ભાગને અયોધ્યાના મહેલ તરીકે તો બીજાને કિષ્કિન્ધાના વન તરીકે વળી ત્રીજાને લંકા અને મિથિલા એમ ફેરવી નાખવામાં આવે છે. આ નાટક દસથી બાર દિવસ ચાલે છે. આખું જગત જ જાણે રામ, લક્ષ્મણ, સીતા અને રાવણમાં પરિવર્તન પામે છે. આ દરમ્યાન ભાગ્યે જ કોઈ તે જગ્યાનું મૂળ નામ વાપરે. જે ભજવણી દસથી પંદર દિવસ સુધી આખી પ્રજા આટલી ઓતપ્રોત બનાવી દે તેમાં સ્વાભાવિક રીતે જ મનોરંજન સિવાય સામાજિક તત્ત્વો પણ હોય છે. દરેક મહોલ્લાને પ્રસંગોમાં પલટી નાખવાથી આખા શહેરની વસ્તીમાં ભ્રાતૃભાવની ભાવના જન્મે છે. સમાજના લોકો પણ *રામાયણ*કાળની નગરીઓ અને સ્થળોની પ્રજા તરીકે ઓળખાય છે. વાસ્તવની વારાણસી તો તત્કાલ ભુલાઈ જ જાય છે. ઐતિહાસિક કાળને સમકાલીન સમય સાથે સાંકળી દેવાની રીત તો ભારતની અન્ય ઘણી નાટયરંગ શૈલીઓમાં પ્રચલિત છે, પણ દરેક પ્રાંતની પોતાની આગવી પ્રથા છે. ભાગવતમેળા પરંપરાના ઉદાહરણમાં આપણે જોયું કે *વિદૂષક* ભૂત અને વર્તમાનને સાંકળતી કડી બની રહેતો જયારે રામલીલામાં સ્થળ પોતે જ સંધિનું માધ્યમ બની જાય છે.

શહેરનો દરેક ભાગ ઊંચા રંગમંચમાં ફેરવાઈ જાય છે. ગલીઓ કે અગાશીઓ, ધાબાંઓ કે બગીચાઓ, જે પણ ઉપલબ્ધ હોય તેને મહેલો, જંગલો અને ઝરણાંઓમાં બદલી નાખે છે. શહેર આખું તખ્તો બની જાય છે. રામલીલા ભજવવાનું સ્થળ બની જાય છે. પશ્ચિમના સીધી રેખાના મત પ્રમાણે સ્થળ અને કાળનો સંયોગ, જે અત્યંત અર્થસભર અને સાતત્યપ્રધાન છે તે અહીં તદ્દન અસંગત છે. આજના સમકાલીન નવીન નાટયરંગની 'ઘટનાઓ'અને આ જાતનાં બદલાતાં સ્થળોની રીતમાં તેમનાં ઉત્કૃષ્ટ દૃષ્ટાંતો પ્રાપ્ત થતાં હશે. દિવસે દિવસે નાટક ક્રમવાર આગળ વધે છે. તેની સાથે પ્રેક્ષકો પણ એક સ્થળેથી બીજે કરતા રહે છે. તેથી રામ જયાં વ્યકિતગત રીતે હાજર ન હોવા છતાં ભગવાનના અવતાર તરીકે વચ્ચે આવી, ઉપસ્થિત થઈ જાણે પ્રેક્ષકોને યાદ ન અપાવતો હોય કે જે દૃશ્ય અત્યારે જોઈ રહ્યા છે તે પણ તેમની એક 'લીલા' જ છે, જે ઐહિક કાળમાંથી બહાર આવી તદ્દન જુદા જુદા પરિમાણમાં આવી જાય છે. અવિશ્વાસના સ્વૈચ્છિક અવરોધનું આનાથી ઉત્કૃષ્ટ બીજું ઉદાહરણ મળવું મુશ્કેલ છે.

આ નાટકની બીજી વિશિષ્ટતા એ છે કે કથાને મુખ્ય મૂળ આખ્યાતા દ્વારા વ્યાસના નિર્દેશન હેઠળ મોટા અવાજથી ઘોષિત કરવામાં આવે છે. ભારતના અન્ય પ્રદેશોમાં જાણીતા કથાકારની જેમ તે કથાને વિસ્તારે છે, પણ તેમાં વિવેકબુદ્ધિ અને સારાસારનો વિવેક હોવો જરૂરી છે, જેથી પરસ્પર વ્યાપ્તિ ન થાય. એક દિવસ પછી બીજા દિવસે ભજવાતા કાર્યક્રમના પ્રસંગની સળંગ ધારાવાહી કથા ચાલુ રહે છે. કથાનું સાહિત્ય જ એટલું અગત્યનું હોય છે કે ભાગ્યે જ એવાં વાકયો કે ગીતો, સંગીત અને અંગ અભિવ્યકિતના સંબંધવાળાં પદો દક્ષિણ ભારતના અતિ વિકસિત પ્રકારોની જેમ એક બીજા સાથે પરસ્પર રજૂ થતાં હોય. તેમ છતાં ઉદ્‌ઘોષની કાવ્યપઠન અને ગાવામાં ઘણી વિવિધતા છે. તુલસીદાસની "ચોપાઈઓ" અને "સોરઠાઓ" તેલુગુ અને કન્નડનાં ચમ્પૂ કાવ્યો જેવાં છે. તેઓને છંદમાં અથવા તો સંગીતના રાગોમાં ઢાળી શકાય. એક પ્રસંગને બીજા પ્રસંગ સાથે સાંકળી દેવાની આખ્યાતા ગાયકની માત્ર દક્ષતાથી પ્રેક્ષકગણ મંત્રમુગ્ધ થઈ જાય છે. નટો પણ 'રામચરિતમાનસ'ના આખ્યાનથી ખૂબ પરિચિત હોય છે. ખૂબ કાળજીપૂર્વક પ્રસંગો નકકી કરવામાં આવે છે, કારણ સંપૂર્ણ તુલસી રામચરિતમાનસ ગાવું અશકય છે. આજે એથી ગોસ્વામીઓ અને વ્યાસો મૂળ

સાહિત્યમાંથી જુદા જુદા પ્રસંગો નકકી કરે છે. અહીં અલબત્ત, આપણે યક્ષગાનમાં જોયું તેમ તત્કાલ સર્જન અભિવ્યકિત માટે થોડો જ અવકાશ છે. તેમ છતાં રામ-રાવણના યુદ્ધમાં કે સુગ્રીવ-વાલીના યુદ્ધમાં કે પછી કુંભકર્ણ તેની પ્રગાઢ નિદ્રામાંથી જાગે ત્યારે તે દશ્યમાં તત્કાલ મૈાલિક સર્જનાત્મક અભિવ્યક્તિના પ્રસંગો જોવા મળે છે.

તુલસીદાસે તેમના રામમાં અમોઘ વ્યક્તિત્વ અને કોઈ પણ ક્ષતિરહિત, સંપૂર્ણતમ પુરુષોત્તમનાં દર્શન કર્યા અને તેથી તેમનું દરેક કાર્ય યોગ્ય જ લેખાય. વારાણસીની રામલીલા આ વિવૃત્તિને અનુસરે છે. ભરતનું અયોધ્યામાં પાછું ફરવું, સીતાજીનું હરણ અને વાલી - સુગ્રીવનું યુદ્ધ, અંતમાં રાવણના સાથીદારોનું મેદાનમાં ગોઠવાવું - આ બધા પ્રસંગો ભારતની જુદી જુદી જગ્યાએ અલગ અલગ રીતે પ્રસ્તુત કરવામાં આવે છે. આમ એક જ પાત્રનું વિવિધ પ્રતિપાદન પ્રદર્શિત થતું જોવા મળે છે. ઉદાહરણ તરીકે, પુરુલિયાથી વિપરીત, વારાણસીનાં સીતાજી સર્વે ગુણોથી સંપન્ન ધીર ગંભીર ભારતીય નારીના પ્રતીક સમાં છે. અંતમાં તેમના પર શંકા જતાં ત્યજી દેવાયાં. *રામાયણ*નાં લોક રૂપાંતરોમાં વળી સીતાજીને વધુ માનવીય અને વિવાદ કરી પોતાના અધિકારની માગણી કરતાં દર્શાવ્યાં છે. અંતમાં ખોટી લોક વાયકાથી ઊભી થતી શંકાથી નહીં કે જેથી રાજયનો માનભંગ થાય, પણ રામની અનુચિત ઈર્ષાને કારણે ત્યજી દેવાયાં.

વાજિંત્રોનો ઉપયોગ ઓછામાં ઓછો પણ અસરકારક રીતે કરાય છે. ગાયક અથવા ગાયકવૃંદ કમનસીબે, હાર્મોનિયમ પર ગાય છે. મૃદંગવાદક પણ હોય છે, જે મુખ્યત્વે પખવાજ વગાડે છે; ક્યારેક તેના બદલે તબલચી પણ હોય. તેમાં વળી શરણાઈ, તુરાહી, મંજીરા તેમ જ ઝાંઝનો પણ સમાવેશ થાય છે. તેમ છતાં છઉ પ્રકારોમાં જ કંઈ થાય છે તેનાથી તદ્દન વિપરીત અહીં ગાયક અથવા ગાયકવૃંદ જ આખા વાદ્યવૃંદનું માળખું નકકી કરી સંચાલન કરે છે. પણ ગાયકો, ઉદ્દઘોષકો અને નટો વચ્ચે અદ્દભુત એકતા છે. છેલ્લા યુદ્ધનો પ્રસંગ પરાકાષ્ઠાએ પહોંચે છે. તે પ્રસંગ વારાણસીના બીજા ભાગમાં ભજવાય છે. સ્વાભાવિક રીતે જ આવા તીરકામઠાંથી થતા યુદ્ધના દશ્ય માટે વિશાળ મેદાનની જરૂર પડે. આવા દશ્યમાં ઉત્સાહ વધારવા માટે ગાવા કરતાં પખવાજ, ઢોલ અને શરણાઈ ખૂબ જોરથી વગાડવામાં આવે છે.

રામ, સીતા અને લક્ષ્મણના પોશાકો તો સાદા અને સ્વાભાવિક જ છે. આમાંનું એક પણ પાત્ર મહોરાં પહેરતું નથી. હનુમાન, રાવણ, વિભીષણ અને કુંભકર્ણ જેવાં બધાં પાત્રો મહોરાં પહેરે છે. છતાં સેરાઈકેલા કે પુરુલિયા છઉનાં મહોરાં કરતાં તદ્દન જુદાં જ છે. આ મહોરાં માટી લાકડાનાં નહીં, પણ કપડાંમાંથી બનેલાં હોય છે. મો પર પહેરી પાછળ દોરીથી બાંધી દેવામાં આવે છે. રાવણનું મહોરું ચપ્પટ અને આડાં દસ માથાં વાળું સળંગ કપડાના ટુકડામાંથી બનાવવામાં આવે છે. તેની ઉપર સોનેરી અને રૂપેરી તારથી ભરતકામ કરાય છે. અહીં સિવાય બીજે કશે હનુમાનનું પાત્ર ધાતુનું પ્રભાવશાળી વિશાળ મહોરું નથી પહેરતું. આના પરથી લાગે છે કે તુલસીદાસના સમયમા હનુમાનના પાત્રે કદાચ દૈવી ગુણો પ્રાપ્ત કર્યા હશે. આજે પાત્રને મહોરા સાથે કે મહોરા વગર રજૂ કરવાની પદ્ધતિ એશિયાના બીજા ભાગોમાં અને ખાસ કરીને થાઈલેન્ડમાં ભજવાતા રામાયણના રૂપાંતરમાં લગભગ સરખી રીત જ જોવા મળે છે. ખોન પ્રણાલીમાં દૈત્યો અને વાનરો મહોરાં પહેરે છે. જોકે નાયકો અને દેવી-દેવતાઓ પહેરતાં નથી.આ સંદર્ભમાં વારાણસીની રામલીલા દક્ષિણ, પૂર્વની પરંપરાઓને મળતી આવે છે, પણ કેટલાક બીજા અર્થમાં તદ્દન આગવી ઉત્તર ભારતીય શૈલી છે.

વિદ્વાનો *રામાયણ* કે *રામચરિતમાનસ*ની નાટ્યરંગ ભજવણીના ઈતિહાસ માટે સર્વાનુમતે સહમત નથી થતા. કેટલાક માને છે કે રામચરિતમાનસની રાસલીલા તરીકેની ભજવણી તુલસીદાસના શિષ્ય (ઈ.સ. 1625)ના વખત સુધી લઈ જવાઈ, જયારે બીજાઓના મતે નારાયણદાસ નામના મંદિરના સ્થપતિએ સ્વપ્નમાં મળેલ આદેશ પ્રમાણે આવી શરૂઆત કરી. આ સ્વપ્નનું દશ્ય પણ વારાણસીમાં દરેક વર્ષે નિટ્ટિમ્લિમાં

થાય છે. સ્વપ્નમાં દેખીતી રીતે જ નારાયણદાસને ભરતમિલાપના પ્રસંગનું પુનઃસર્જન કરવા આદેશ અપાયો. બીજા વિદ્વાનો રામલીલાના નાટ્યરંગ પ્રકારને લોકપ્રિયતાનું શ્રેય નભજીને આપે છે. તેમણે ભક્તમાલની રચના કરી, તે પછી નભજીના શિષ્ય પ્રિયદાસે ભકતમાલની ટીકા લખી. રામલીલા વધુ લોકપ્રિય બની. જોકે આ બધા વિભિન્ન મતોથી રામચરિતમાનસની સૌ પ્રથમ નાટ્યરંગ તરીકે ભજવણી કયારે થઈ તેની ચોકકસ તવારીખ નકકી ન થઈ શકે, પણ તુલસીના અન્ય સમકાલીન લેખકોનાં લખાણો પરથી અને તુલસીના અનુયાયીઓ પરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે તુલસીદાસ ભારતના અન્ય ભાગોમાં પ્રચલિત રામ વિષયવસ્તુ પર આધારિત નાટ્યરંગ સ્વરૂપોથી વાકેફ હતા. રામચરિતમાનસની *રાસલીલા* તરીકેની રજૂઆત *રામચરિતમાનસ* રચાયું ત્યારે જ કે લગભગ તે જેવું પૂરું થયું તે જ અરસામાં શરૂ થઈ હશે.

સોળમીથી અઢારમી સદી દરમ્યાનના રામાયણ નાટ્યરંગના બહુરંગી ઈતિહાસ છતાં રામનગર (વારાણસી)ની રામલીલાનો જન્મ *રામચરિતમાનસ*ની રચનાને સમકાલીન હતો. લોકવાયકા પ્રમાણે હાલના મહારાજાના એક પૂર્વજ ને લગભગ દોઢસો વર્ષ પહેલાં સ્વપ્નમાં આદેશ અપાયો કે વારાણસી શહેરને રામાયણનાં સ્થળો અનુસાર બદલી નાખવું. રાજા નાટ્યરંગના માધ્યમ વડે પ્રજા સાથે સંપર્ક વધારી શકયા. લોકોને જે કથાવસ્તુમાં શ્રદ્ધા હતી તેનું નાટયરંગ પ્રકારમાં નવસર્જન કર્યું. આવા સ્વપ્ન આદેશો કેરળ, મણિપુર, લખનૈા કે ઓરિસ્સાના રાજાઓને પણ મળ્યા હતા. વારાણસીની રાસલીલાની અઢારમી સદીમાં શરૂઆત થઈ. તેનું સામાજિક મહત્ત્વ પણ ઘણું છે.

તો પછી, સમાજના વિભિન્ન સ્તરોને એકત્ર કરવા માટે જ નહી, પણ સમાજમાં સુસંવાદિતા તેમ જ રાજા અને પ્રજા વચ્ચે સુમેળ સાધવા માટે થતા નાટ્યરંગના માધ્યમના ઉપયોગનું આ બીજું ઉદાહરણ છે. વળી, રામનગરની રામલીલા અનેક સ્તરે વધે છે. એક ચિરસ્થાયી અને બીજું હાલના, અત્યારના કાળ સાથે હાથ મિલાવી વાસ્તવિક હકીકત સાથે સમાધાર રાખે છે.

પ્રકરણ 10

રાસલીલા અને કૃષ્ણલીલા

દક્ષિણ ભારતના મંદિર કે મંદિરના પ્રાગણમાં થતા કુટિયટ્ટમ, ભાગવતમેળા અને યક્ષગાન જેવા પ્રકારોનો મલયાલમ, તેલુગુ અને કન્નડ સાહિત્યના વિકાસ સાથે સળંગ અને લાંબો વિકાસ થયો, જ્યારે ઉત્તર ભારતમાં રામ અને કૃષ્ણના વિષયવસ્તુ પર આધારિત સાહિત્ય અને નાટ્યરંગ પ્રકારોનો સમાંતર વિકાસ થયો. આ વિકાસપ્રવૃત્તિ દક્ષિણ ભારતથી તદ્દન અસંબંધિત ન હતી, ખાસ કરીને પંદરથી અઢારમી સદી દરમ્યાન લગભગ સમકાલીન હતી.

ઉત્તર ભારતના નાટ્યકારોનો ઇતિહાસ પણ પૂર્વ ભારતના મુખ્યત્વે આસામ, બંગાળ અને બિહારની સાહિત્યિક પ્રક્રિયાઓના તેમ જ પશ્ચિમ ભારતની ભાષાઓ, જેમ કે ગુજરાતી અને રાજસ્થાની ભાષાના સાહિત્ય વિકાસના સંદર્ભમાં જોવો જોઈએ. અલબત્ત આસામી, બંગાળી, મૈથિલી અને પ્રાચીન ગુજરાતી ઇત્યાદિનો રચનાકાર ઉત્તર ભારતના નાટ્યરંગ પ્રકારો આજે મુખ્યત્વે વ્રજ ભાષા, અવધી અને હિંદી ભાષા સાથે સંકળાયેલા છે, જે તેની સામાન્ય પાર્શ્વભૂમિકા રચે છે.

ભારતના બીજા ભાગોની જેમ સાહિત્યિક ગતિક્રિયા કે ધ્વનિ પર આધારિત ભિન્ન નાટ્યરંગ પરંપરાઓ ભલે આજે કૃષ્ણ કે રામના વિષયવસ્તુ પર આધારિત સમગ્ર નાટ્યરંગનો વર્ગ લોક અથવા વધુ સારી રીતે *દેશી* કહેવાતો , પણ તે સાહિત્યિક વિકાસનું અનિવાર્ય અંગ છે. આ શૈલીઓની ઉત્ક્રાંતિ અંતે તો તે સમયની ખૂબ પ્રચલિત લઘુચિત્રની શૈલીના સંદર્ભમાં જોવી જોઇએ. પણ તેણે આ જ વિષયવસ્તુને રેખા અને રંગના માધ્યમ વડે ઉપસાવ્યું.

આપણે એ પણ લક્ષમાં રાખવું જોઈએ કે આ મધ્યકાલીન કલાત્મક વિકાસો વૈષ્ણવ અને *ભક્તિ*ના દેશભરમાં વ્યાપેલા વ્યાપક મોજાનાં અંગીભૂત અંગો હતાં. આ ગતિનો વિવિધ ક્રિયાઓનો ઇતિહાસ સુવિદિત છે. તેની પુનરુક્તિ આવશ્યક નથી.

યદ્યપિ, સાહિત્યિક અને નાટ્યરંગ વિકાસો મુખ્યત્વે ચૌદમી-પંદરમી સદીના મધ્યકાલીન યુગમાં થયા, પણ તેમનો પ્રેરણાસ્રોત તો પ્રાચીન પ્રણાલી હતી. તે સલ્તનતના શાસન દરમ્યાન વિવિધરંગી અવસ્થામાં પણ જીવિત રહી. આ કાળ ઉત્તર અને પૂર્વ ભારતના ઘણા વિસ્તારમાં દેખીતી રીતે તો સુકકો અને વેરાન જ જણાતો હતો. વાસ્તવમાં મોગલ શાસનની સ્થિરતાને કારણે કલાની ક્રિયાઓને પુનર્જીવિત કરાઇ. તે આ જ શાસન દરમ્યાન શક્ય બન્યું. એમ કહેવું અતિશયોક્તિભરેલું નથી.

બંગાળ અને આસામના જાત્રા તેમ જ અંકીઆ-નાટ જેવા બીજા ઘણા પ્રકારોથી અલગ, આપણે જોયું તેમ, મંદિરની વિધિમાં સમાવેશ થતા નાટ્યરંગ પ્રકારો જેને સાધારણ રીતે લીલા પ્રકારો અથવા અંગ્રેજીમાં સાઈકલ પ્લે-ચક્રિક નાટકો કહે છે તેવાં, રામ અને કૃષ્ણની કથાઓ પર આધારિત નાટકો વિકસ્યાં.

આપણે જોયું કે પંદરમી સદીમાં *રામાયણ* નાટ્યરંગને કેવી રીતે નવો વેગ સાંપડયો. તેલુગુ અને મલયાલમ રૂપાંતરોએ આની પહેલાં અગત્યનો ફાળો આપ્યો તે તો અલગ. આ સાથે કૃષ્ણલીલા પણ સમાંતર રીતે વિકસી, પણ આ વખતે *રામ*ને બદલે મથુરા છોડી જતાં પહેલાંના *કૃષ્ણ* નાયક બને છે.

રામની જેમ કૃષ્ણ વિષયવસ્તુને પણ ભારતીય ઇતિહાસના પુરાતનકાળ સુધી દોરી શકાય. રામની કથાવસ્તુથી વિરુદ્ધ, છતાં કૃષ્ણ વિષયવસ્તુથી દેખીતી રીતે અસંબંધિત બે અલગ કથાઓ ભારતીય દર્શનસાહિત્ય અને કલામાં પ્રવર્તે છે. પ્રથમ કૃષ્ણ *મહાભારત*ના અને *ભગવદ્ ગીતા*ના છે. એ પછી ઐતિહાસિક હકીકતના નાના કેન્દ્ર પર આધારિત હોય કે પછી દંતકથા પર અને બીજા વૃંદાવન અને મથુરાના બાળ કનૈયાના જીવનવૃત્તાંત પર આધારિત હોય. આ વર્ણન મહાભારતના પ્રશિષ્ટ *હરિવંશ* પુરાણમાં છે. રામના વિષયવસ્તુને, ભારતીય ઇતિહાસના વિભિન્ન કાળમાં તેના કથાવસ્તુ અને સ્વરૂપને અનેક ભાષાઓ, નાટકો, ચિત્રો અને સંગીત ક્ષેત્રે કેવો ઓપ અપાયો તે આપણે જોયું. આપણે એ પણ જોયું કે કુટિયટ્ટમ, ભાગવતમેળા અને યક્ષગાનની કાર્યક્રમસૂચિ *રામાયણ* અને *મહાભરત*ના વિવિધ રૂપાંતરોમાં આલેખાયેલા પ્ર ગોના વિષયવસ્તુ પર સંપૂર્ણપણે આધારિત હતી. વૃંદાવન અને મથુરાના કૃષ્ણની કથાઓ પર આધારિત સાહિત્યિક કે કલાત્મક પરંપરાઓ સાથે બીજી પ્રણાલી પણ હતી, જે પહેલાંના જેટલી જ સબળ અને લોકપ્રિય હતી. તેની એકધારી પરંપરા વીસ સદીઓથી આગળ પુરાણો, નાટકો અને સંસ્કૃત સાહિત્યનાં કાવ્યો તેમ જ બારમી સદીથી ઓગણીસમી સદી દરમ્યાન ભારતના વિભિન્ન પ્રાંતોની પ્રાદેશિક ભાષાઓમાં રચાયેલાં કાવ્યો અને નાટ્યાત્મક રચનાઓમાંથી પણ તેનો વિકાસ તારવી શકાય.

આવા સમાંતર પ્રવાહોનાં સહઅસ્તિત્વને ભારતીય નાટ્યાત્મક નૃત્ય અને સંગીત પરંપરાઓના સંદર્ભમાં સમજવું આવશ્યક છે. માત્ર કાલ્પનિક વિચારધારા, માનસિક પ્રતિપાદન અને સાંકેતિક અર્થોની અહીં વાત નથી કરવાની. પહેલા પ્રકારના મહાકાવ્યમાં વર્ણનાત્મક કથાવસ્તુઓએ વ્યવહારના નિયમોનો પાયો રચ્યો. સત્ય અને અસત્યનાં બળો વચ્ચેના ગજગ્રાહને વ્યકત કર્યો, જે આ સંઘર્ષ સત્તાના લોભ કરતાં કાર્ય તરીકે લેવાયો હતો. બીજામાં માનવીની ઈશ્વરના અવ્યકત અને રૂપથી પર એવા તત્ત્વ સાથે તાદાત્મ્ય થઈ જવાની અનન્ત ઝંખના વ્યકત કરે છે. પહેલા પ્રકારોમાં ક્રિયા અને વ્યવહારની પરિમાણ પ્રવૃત્તિઓ દર્શાવી તો બીજામાં તે જ ક્ષેત્ર પણ ઊર્ધ્વગામી પ્રમાણ નિર્દેશ્યું છે. ઉચ્ચ કક્ષાનું સબળ નાટક તર્કબદ્ધ કલાત્મક અભિવ્યક્તિ હતી, જેમાં પહેલા પ્રકારની ભવ્ય અસંરચનાત્મક વસ્તુઓનો સમાવેશ થતો, જયારે ગેય, પુનરાવર્તિત થતાં ચક્રિક નાટકો, જેમાં વિવિધ શૈલીઓનો સમાવેશ થાય છે તે બધી રૂપથી પર એવા અરૂપ બ્રહ્મમાં લીન થવાની ઈચ્છાવાળા બીજા પ્રકારમાં જોવા મળતી.

કૃષ્ણલીલા આ બીજા પ્રકારનું ચરમબિંદુ હતું. તેના પુનરાવર્તનના લક્ષણને કારણે તેણે સમયની ચક્રિક ગતિ અને વિષયવસ્તુનું ચિરંજીવી સાતત્ય વધુ દૃઢતાપૂર્વક પુરવાર કર્યું છે.

કલાત્મક દૃષ્ટિએ કહેવું યોગ્ય કહેવાશે કે જયારે *રામાયણ* અને *મહાભારતે* રામકથા અથવા હરિકથાના કલાકારોની પરંપરાને જન્મ આપ્યો, તો મથુરા, વૃંદાવનના કૃષ્ણે ગેય અને ભક્તિ ગીતોને પ્રચલિત કર્યાં, જે પાછળથી *કીર્તન* અને ભજન વગેરે પ્રણાલી તરીકે પ્રચલિત થયાં. આ બે અલબત્ત, એકબીજાથી ક્યારેય પર ન હતાં.

લીલા અથવા વધુ સ્પષ્ટ રીતે રામલીલાની સંકલ્પના ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે *મહાભારત*ના પરિશિષ્ટ

*હરિવંશ*માં આવી છે. *વિષ્ણુપર્વ* (ભાગ-2, અધ્યાય-20)માં ગોપીઓ સાથે નૃત્ય કરતા કૃષ્ણનું રમ્ય વર્ણન છે. શરદ પૂર્ણિમાની સંપૂર્ણ ખીલેલી ચાંદની રાતે નૃત્ય આયોજાયું છે. ઘેલી થયેલી ગોપીઓ શ્રીકૃષ્ણ સાથે નૃત્ય કરે છે. મૂળ ગ્રંથ અને નીલકંઠની ટીકામાં નૃત્યનું મુખ્ય લક્ષણ એ છે કે બે ગોપીઓ વચ્ચે કૃષ્ણ એકબીજાના હાથ પકડી ગોળાકારમાં નૃત્ય કરે છે. *હરિવંશ* પરથી એમ પણ જણાય છે કે જમીનમાં રોપેલા ઊંચા સ્તંભને ફરતે *રાસ* રમાતો. ગોળાકારમાં નૃત્ય કરવાનો સૌ પ્રથમ ઉલ્લેખ ઋગવેદ (10, 72.6)ની ઋચામાં પ્રાપ્ત થાય છે. તેમાં સર્જનનો પ્રારંભ થયો છે. દેવો ગોળાકારમાં નૃત્ય કરે છે. *હરિવંશ* જોકે આ નૃત્ય પ્રકારનું વધુ વિસ્તૃત વર્ણન આપે છે. તેમાં નવાં તત્ત્વો ઉમેરી વધુ આલંકારિક બનાવ્યું છે. તે વળી *ચાલિક્ય* અને બીજા *હલ્લીસક* નામના વર્તુળમાં થતા નૃત્યનો ઉલ્લેખ કરે છે. આવા ગોળાકાર નૃત્યનો ઉલ્લેખ અનેક સંસ્કૃત ગ્રંથોમાં પણ મળે છે.

હરિવંશમાં રાસ અને કૃષ્ણનો પૂર્વ જીવનવૃત્તાંત ઘણો સંક્ષિપ્ત છે. તે પછીનાં *પુરાણો*એ તે પર વિશેષ ધ્યાન આપ્યું છે. ઘણી જગ્યાએ આ વૃત્તાંત પણ બદલાય છે. આ પુરાણો વાંચતાં જણાય છે કે આ વિષયવસ્તુ કેટલું વ્યાપક બન્યું હશે. નિઃશંકપણે પુરાણો રાસના કાલ્પનિક તેમ જ બહુઅર્થી સાંકેતિક પ્રતીકરૂપે નિરૂપે તે પહેલાં જ આ શૈલી અતિ લોકપ્રિય બની ચૂકી હશે.

વિષ્ણુ પુરાણ અને *બ્રહ્મ પુરાણ* કૃષ્ણના જન્મથી માંડી વિલય સુધીના જીવનવૃત્તાંત માટે અનેક અધ્યાયોમાં વર્ણન કરે છે. તેમાં રાસ અને લીલાઓને સ્વાભાવિક રીતે વધુ મહત્ત્વ અપાયું છે. *વિષ્ણુ પુરાણ* શરદ પૂનમની રાતે થતા રાસનું સવિસ્તર આલેખન કરે છે. જોકે તેમાં *હરિવંશ*માં વર્ણન છે તેનાથી જુદું જ વર્ણન છે. અહીં ગોપીઓ કૃષ્ણની ક્રિયાનું અનુકરણ કરી બોલે છે : 'હું જ કૃષ્ણ છું. મારું દેહલાલિત્ય તો જુઓ અને મારું ગીત સાંભળો.' બાજુબંધ અને પગના પાયલના ઝંકાર સાથે નૃત્ય થતું હોય છે. સુમધુર ગીતની સૂરાવલિ શરદ પૂનમની ચાંદનીને વધુ રમણીય બનાવે છે. *અગ્નિ, વાયુ, લિંગકર્મ* અને *પદ્મપુરાણો* કૃષ્ણના જીવનને આલેખે છે. છતાં *શ્રીમદ ભાગવત પુરાણ* જેટલું વિસ્તૃત વર્ણન કયાંય નથી. આના દસમા સ્કંદનાં લગભગ પંદર પુરાણોમાં કૃષ્ણની ગોપીઓ સાથેની લીલાઓનું વર્ણન છે. બંસરીવાદન, કૃષ્ણ-ગોપીનો વાર્તાલાપ, કૃષ્ણનું અદૃશ્ય થઈ જવું, યમુના તીરે કૃષ્ણનાં ફરી દર્શન થવાં, પછી મહારાસ રચાવો અને અંતે જળક્રીડાઓ-બધાનું અત્યંત માર્મિક વર્ણન છે. આ ક્રીડાઓ અને તેના વિવિધ અંશોએ સોળમી સદીના મથુરાની અષ્ટછાપ શૈલીના કવિઓ અને તેમની રાસ રચનાઓને મહદ અંશે પ્રભાવિત કર્યા.

કદાચ છેલ્લે *બ્રહ્મવૈવર્ત પુરાણે* રાસનું વર્ણન કર્યું. વિષયવસ્તુના નિરૂપણમાં જોકે નોંધનીય પરિવર્તન જણાય છે. રાધાનાં *શ્રીમદ્ ભાગવત*માં કવચિતનો ઉલ્લેખ થયો છે. બીજાં *પુરાણો*માં તો મોટે ભાગે ઉલ્લેખ જ નથી, પણ તે રાધા નહીં, રાસની કેન્દ્રવર્તી પ્રતિમા બની જાય છે. *બ્રહ્મવૈવર્ત પુરાણે*, અલબત્ત, પૈરાણિક અને બીજા અન્ય સ્રોતમાંથી, ખાસ તો *ગર્ગ-સંહિતા* અને હલના *ગાથાસપ્તશથી*માંથી પ્રેરણા મેળવી. કદાચ *બ્રહ્મવૈવર્ત પુરાણ*ના આ ભાગ પહેલાં રચાયેલ જયદેવના *ગીત-ગોવિંદ*માંથી પણ કલ્પના મેળવી હોય. જોકે આ વિભાગોની તવારીખ માટે વિદ્વાનોનો મત કયારેય એક થતો નથી. વળી, *ગીત-ગોવિંદ* અને *બ્રહ્મવૈવર્ત પુરાણ* પહેલાંનાં અન્ય પુરાણોમાં અનુપસ્થિત રાધાના પાત્રને પ્રવેશ આપવા રાસની ઋતુ પણ શરદમાંથી વસંતમાં બદલે છે. ગમે તેમ, રાધાનું મુખ્ય ગોપી તરીકેનું પાત્રસર્જન સૌ પ્રથમ જયદેવે જ કર્યું. આ સર્જને રાસની મૂળ પ્રકૃતિ જ બદલી નાખી ગોપીઓ અને કૃષ્ણના નૃત્યમાં હવે રાધાનું ત્રીજું અગત્યનું તત્ત્વ ઉમેરાયું. સ્વાભાવિક રીતે જ રાધાની ઉપસ્થિતિથી નાટ્યાત્મક ગુણ પ્રવેશ્યો. તેનું આધ્યાત્મિક અને કલાત્મક દૃષ્ટિએ ઘણું મહત્ત્વ હતું. ગોપી અને કૃષ્ણની વિષયવસ્તુથી તદ્દન વિભિન્ન રાધા અને કૃષ્ણના વિષયના મૂળસ્રોત *ગર્ગ સંહિતા, બ્રહ્મ વૈવર્ત* અને *ગીત ગોવિંદ*માં જ હોય તેવું લાગે છે.

વળી અહીં નોંધવું જોઇએ કે આ પુરાણો કૃષ્ણના જીવન વિષે ચિંતન કરે છે. પણ તેમાંની માખણચોરી,

પનઘટ, દાણલીલા ઇત્યાદિ ઘણી લીલાઓનો ઉલ્લેખ કરતા નથી. જોકે તે વ્રજરાસના કાર્યક્રમનો મહત્ત્વનો ભાગ છે. *કાલીયદમન*, *ગોવર્ધનલીલા*, ચીરહરણ વગેરે *શ્રીમદ્ ભાગવત*માં છે. *અગ્નિ*, *પદ્મ*, *વિષ્ણુ* અને *બ્રહ્મ પુરાણ*માં નથી.

પૂર્વ અને ઉત્તર મધ્યકાલીન યુગનું સંસ્કૃત કાવ્ય સાહિત્ય પણ પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ રીતે રાસ અથવા તેને અનુરૂપ નૃત્ય કે નાટ્ય પ્રકારનો ઉલ્લેખ કરે છે. તેમાંથી સૌથી અગત્યની શ્રી હર્ષની *રત્નાવલી* છે. તેમાં ચર્ચરીનો ઉલ્લેખ છે. ભટ્ટ નારાયણ તેના *વેણીસંહાર*માં રાસ વિશે કહે છે.

આમ જણાશે કે એક પક્ષે *હરિવંશ* (તેની અંતિમ તારીખ ત્રીજી સદી કહેવાઈ છે.) *શ્રીમદ્ ભાગવત* (આશરે દસમી સદી)ના કાળ દરમિયાન અને બીજે પક્ષે સાતમીથી બારમી સદી વચ્ચે સંસ્કૃત કાવ્યો અને નાટકોમાં કૃષ્ણના વિષયવસ્તુ, ખાસ કરીને રાસ, ભારતના અનેક પ્રાંતોમાં પ્રચલિત હતાં. તે પૌરાણિક કથાઓ, ગીતો અને નાટકનાં લખાણોનાં મધ્યવર્તી કથાવસ્તુ હતાં.

આ સાથે આપણે આ પ્રકારનાં પુસ્તકો ઉપરાંત નૃત્ય તથા નાટક, સંગીત તથા અન્ય વિષયના ગ્રંથોમાં થયેલ શાસ્ત્રીય ઉલ્લેખ પણ સમજવો જોઈએ. કેટલાક વિદ્વાનોએ *નાટ્યશાસ્ત્ર*માં જણાવેલ જુદા જુદા લાસ્ય પ્રકારોનો રાસ સાથે સંબંધ તારવવા પ્રયત્ન કર્યો છે. પણ ભરત કે નન્દીકેશ્વર રાસને અલગ પ્રકાર તરીકે નથી ગણતા. માત્ર *અગ્નિપુરાણ* રાસકનો ઉલ્લેખ કરે છે. તેમ છતાં દસમી સદી પછી, ખાસ કરીને બારમી સદીના લગભગ દરેક ગ્રંથમાં રાસ અને રાસક વિશે પરિચર્ચા શરૂ થતી જોવા મળે છે. હેમચન્દ્રની *કાવ્યાનુશાસન* અને ચૌદમી સદીમાં શારદાતનયના *ભાવપ્રકાશ*માં આ વિષય પર સારું એવું વિવેચન છે. સંગીતરત્નાકર તેનો આડકતરી રીતે ઉલ્લેખ કરે છે. આ બધાં પુસ્તકો પરથી એમ લાગશે કે *ભાગવત* અને પછીનાં પુરાણોમાં રાસનું રોમાંચક વર્ણન થયું મધ્યકાલીન યુગમાં જ રાસ અને રાસકને એક વિશિષ્ટ પ્રકાર તરીકે અગત્યનું સ્થાન પ્રાપ્ત થયું. આ સમય દરમ્યાન વિવિધ પ્રકારની નાટ્યાત્મક રજૂઆતો (ઉપરૂપકો) અને શુદ્ધ સંગીત કે નૃત્ય (સંગીત અથવા નૃત્ત)થી અલગ એક શૈલી પ્રકારને માન્યતા મળી. આ શૈલીમાં રાસક, રાસ, હલ્લીસક અને ચર્ચરી જેવી રચનાઓનો સમાવેશ થતો. આ ઉપપ્રકારોને પરસ્પર વ્યાપ્તિ હતી પણ કંઠ અને વાદ્યસંગીતના સહયોગથી થતા આ નૃત્ય-જૂથનો પ્રકાર અલગ રીતે જ અસ્તિત્વમાં હતો. બીજા સ્રોત પરથી આપણને જાણવા મળે છે કે *હરિવંશ*નું હલ્લીસક, કદાચ સૌથી પ્રાચીન પ્રકાર હતો. તેમાં એક પુરુષ ફરતે અનેક સ્ત્રીઓના ગોળાકાર ચક્રમાં નૃત્યનો ઉલ્લેખ છે. કાળાંતરે રાસક કે રાસ ગોળાકારમાં થતા નૃત્યનો પ્રકાર જ ન રહ્યો. તેમાં વાર્તાલાપો અને બીજાં કેટલાંક નાટ્યાત્મક તત્ત્વો પણ ઉમેરાયાં.

સંસ્કૃત પરંપરા ઉપરાંત પ્રાકૃત અને અપભ્રંશનું સાહિત્ય પણ હતું. મઝાની વાત તો એ છે કે રાસક કે રાસોને નાટ્યાત્મક રચના તરીકેનું સૌ પ્રથમ ઉદાહરણ બારમી-તેરમી સદીના જૈન સાહિત્યમાંથી સાંપડે છે. અગિયારમી સદીના *જમ્બુસ્વામી* ચરિતમાં અંબાદેવી રાસ તરીકે ઉલ્લેખ છે. બીજાં પુસ્તકો અન્તરંગ રાસનો ઉલ્લેખ કરે છે. બારમી સદી દરમ્યાન જૈન સાહિત્યમાં રાસનો ઘણો પ્રચલિત થઇ ગયો લાગે છે, કારણ કે આજ સુધી રાસનાં હજારથી ઉપર પુસ્તકો શોધાયાં છે. તેરમી સદીમાં પણ સંદેશ રાસક નામના પુસ્તકનું સર્જન થયું. આ ભરતેશ્વર બાહુબલિ, ઘોરરાસ, અંબુરાસ ઇત્યાદિ જૈન કથાવસ્તુ પર આધારિત અનેક પ્રભાવશાળી કાર્યો પછી રચાયું હતું. જોકે આ બધામાંથી માત્ર બે જ કૃષ્ણ વિષયવસ્તુઓનો ઉલ્લેખ કરે છે. એક તો *નેમીનાથ રાસ* . તેમાં નેમીનાથ અને કૃષ્ણ યુદ્ધે ચડે છે અને અંતે નેમીનાથનો વિજય થાય છે. (અલબત્ત, આ રાસ જૈન અને વૈષ્ણવ સંપ્રદાય વચ્ચેના મતભેદોને નાટ્યાત્મક રીતે રજૂ કરે છે.) બીજો ગેય સુકુ*માર રાસ* જેમાં ફક્ત અંતમાં રાસ નૃત્યનું વર્ણન છે. પંદરમી સદી સુધી રાસ અને રાસક રચવાની પ્રણાલી જયાં સુધી ફાગુ નામની નવીન રચના ન પ્રવેશી ત્યાં સુધી ચાલુ રહી.

અઢારમી સદી સુધી જૈન પ્રણાલી એક સમાંતર પ્રવાહ તરીકે ચાલુ રહી ત્યાં સુધી પ્રારંભિક તબક્કે સંગીત અને નૃત્ય રચના પર અધારિત રાસની પરંપરામાં ફાગનો ઉમેરો થયો.

હવે આપણે જે સમયનું વર્ણન કરીશું તે આપણે આગળ જોયું તેમ સામાન્ય રીતે ઉત્તર, પૂર્વ અને પશ્ચિમ ભારતની ઘણી ભાષાઓના રચનાકાળ સાથે મળતો આવે છે. બંગાળી, રાજસ્થાની, ગુજરાતી, મૈથિલી અને પંજાબીનો આદિકાળ પણ આને મળતો આવે છે. તેની સાથોસાથ નાટ્યરંગ, નૃત્ય અને સંગીત શૈલીઓ દસથી પંદરમી સદી દરમ્યાન આ પ્રદેશમાં વિકસી તેની પશ્ચાદ્ ભૂમિકા પણ સમાન છે.

ભાષાકીય પશ્ચાદ્ ભૂમિકામાં સંસ્કૃત અને અનેક પ્રાકૃત ઉપરાંત અપભ્રંશ ભાષાઓ, ખાસ કરીને શૈારસેની અને વ્રજબોલીના વિકાસનો પણ સમાવેશ થાય છે. આ બધાંની સાથે આપણે સોળમી સદીના મથુરા અને વૃંદાવનના કાવ્ય અને નાટ્યરંગ પ્રકારોને પણ સમજવા જોઇએ.

કૃષ્ણ વિષયવસ્તુ આમ જોકે સાહિત્યમાં વ્યાપ્ત બની ચૂકયું હતું, પણ રાસ કે રાસક તેના પૂરતો મર્યાદિત ન હતો. વળી તે માત્ર ગીતો પર આધારિત નૃત્ય પૂરતો પણ મર્યાદિત ન હતો. ગુજરાતમાં આવા ગોળાકારમાં થતો નૃત્ય પ્રકાર ચાલુ જ રહ્યો. ગુજરાતીમાં લખાયેલ *સપ્ત ક્ષેત્રીરાસ* (ઇ.સ. 1271) પરથી લાગે છે કે આ પુસ્તકમાં તાલ રાસ (તાળી પાડી થતા ગરબા જેવો પ્રકાર) અને બીજો લકુટ રાસ (દાંડિયાથી થતો રાસ)નો ઉલ્લેખ છે. વળી વીરત્વ પ્રધાન કે ઉપદેશાત્મક વિષયવસ્તુનું વિસ્તૃત વર્ણન કરવામાં આવતાં પ્રાસવાળાં પદોની રચનાઓ પણ રાસ શબ્દથી ઓળખાતી. શૈલભદ્ર દ્વારા રચિત *ભરતેશ્વર* બાહુબલિ જેવી જૈન રચનાઓ પ્રાચીન ગુજરાતીમાં લખાયેલી હતી. આ નવીન વિકાસ આગવો નમૂનો હતો.

પંદરમી સદીથી વળી બીજા પક્ષનો પ્રારંભ થાય છે. વૈષ્ણવ સંપ્રદાયની ચળવળ બધે પ્રસરી અને તેની સાથે કૃષ્ણના વિષયવસ્તુમાં નવો રસ જાગ્રત થયો. આથી તેના પર આધારિત નાટ્યરંગ અને નાટક શૈલીઓમાં પણ નોંધનીય વધારો થયો. આ જ સમયમાં દેશના પૂર્વ સીમાડે ગીત-ગોવિંદને નવી જ લોકપ્રિયતા મળી. જયદેવે આની રચના કરી પછી એક સદી સુધી તેને જોઈએ તેવી માન્યતા મળી ન હતી. પંદરમી સદી પછી તેની પર ટીકાઓ લખાઇ અને તેના પર આધારિત કૃતિઓ ભારતના ખૂણે ખૂણે, ખાસ તો બંગાળ, ઓરિસ્સા અને રાજસ્થાનમાં લખાઈ. કૃષ્ણ વિષય પર આધારિત સૌથી પ્રાચીનતમ બંગાળી વર્ણનાત્મક કૃતિ *કૃષ્ણવિજય* પંદરમી સદીમાં રચાઈ. તેના કવિ માતાધર વસુતુએ *ભાગવત* અને *વિષ્ણુ પુરાણ*માંથી મુકતપણે પ્રેરણા લીધી. તેઓ જયદેવથી પણ એટલા જ પ્રભાવિત થયા હતા. ચૈતન્ય આ કવિતાથી વાકેફ હતા અને વિશાળ ભક્તસમુદાયને એકઠો કરવા તે ગાતા. બીજે પક્ષે બડુ ચંડીદાસે તેમનું શ્રીકૃષ્ણ કીર્તન ગીત-ગોવિંદને આધારે રચ્યું. ઓરિસ્સામાં જયદેવનો પ્રભાવ એથી વિશેષ નહીં પણ એટલો જ વ્યાપક હતો અને પઠન કરી શકાય તેવી ગીત-ગોવિંદની *અષ્ટપદી*ની શૈલી પણ ઉમેરી દેવાઈ. ઉપેન્દ્ર ભંજ, દીનકર દાસ અને કવિ સૂર્ય બલદેવ આ ગેય શૈલીના સત્તરમી અને અઢારમી સદીના અગ્રિમ રચયિતા હતા. આ સાથે બંગાળ, ઓરિસ્સા અને મિથિલામાં ગીત-ગોવિંદની અનેક અનુકૃતિ ઉપલબ્ધ છે. બિહારમાં પણ વિદ્યાપતિ અને ઉમાપતિએ આવી રચનાઓ કરી.

જ્યારે *ગીત ગોવિંદ* અને તેની કલાત્મક શૈલીની તેના પછીની રચનાઓ પર ગહન અસર હતી ત્યારે ચૈતન્ય અને તેના અનુયાયીઓ આસામ, બંગાળ અને ઓરિસ્સાથી માંડી વૃંદાવન સુધી જે સામાજિક-ધાર્મિક ચળવળ પ્રસરી તેના ઉત્તરદાયી છે. ચૈતન્ય તેમના અનેક ચેલાઓ સાથે પુરીમાં રહ્યા. અહી તેમનો રહેવાસ અને ભારતભરમાં પ્રવાસો વૈષ્ણવ ભાગવત સંપ્રદાયના વિશેષ ફેલાવા માટે જવાબદાર છે. વળી તેમના જ શિષ્યોએ રાધા-કૃષ્ણની ભક્તિ શરૂ કરી અને તે પછી વૃંદાવનમાં આ પ્રણાલી સ્થાયી બની.

શંકરદેવ અને તેમના ભાગવત વૈષ્ણવ સંપ્રદાયે આસામમાં અંકીઆ-નાટ અને ભાઓની પ્રણાલીને (અહી રાધાનો સમાવેશ ન હતો) જન્મ આપ્યો. વૃંદાવને આખા ભારતમાંથી આવતા વૈષ્ણવોને આશરો આપ્યો અને તેને

પરિણામે વૃંદાવન પ્રકારનો વિશિષ્ટ જ વૈષ્ણવ પ્રકાર જન્મ્યો જેમાં રાધા અને કૃષ્ણની ભક્તિ કેન્દ્રસ્થાને રહી. એક પક્ષે જૈન પ્રણાલીના રાસક અથવા ફાગુથી અલગ રસ, અને બીજે પક્ષે અંકીઆ નાટની નાટ્યાત્મક સંરચના તેમની કલાત્મક અભિવ્યકિતને કારણે આગવી શૈલી તરીકે અસ્તિત્વમાં આવી.

રાસો, રાસક અને ફાગુ પ્રણાલિઓના સંગ, સ્વાંગ, સંગીત, ખ્યાલ અને નૈાટંકી જેવા નાટ્યરંગી પ્રકારો તરીકેની શાખાઓ થઈ. તેણે ભવાઈને પણ પ્રભાવિત કરી. *ભાગવત પુરાણ* તેમ જ ગીત ગોવિંદની વ્રજબોલી જે પાછળથી પ્રજા ભાષા તરીકે ઓળખાઈ તેના પર આધારિત વિવિધ જાતની મૂળ રચનાઓ વૃંદાવનની રાસલીલા તરીકે જન્મી.

બારમીથી સોળમી સદીના વૈષ્ણવ સંપ્રદાય અને તેના ફળસ્વરૂપ કલાત્મક પ્રકારોનાં મુખ્ય સીમાચિહનોનો સાદો અને સંક્ષિપ્ત વૃત્તાંત, આજના વૃંદાવનના ગૌસ્વામીઓ દ્વારા રચાયેલ વ્રજરાસને ભારતના અન્ય ભાગો સાથે માત્ર ધાર્મિક દૃષ્ટિએ નહી, પણ ભાષાકીય અને કલાત્મક રીતે જોડતી મજબૂત કડી છે. અલબત્ત, દક્ષિણ ભારતમાં થતો વિકાસ અને ઉત્તર ભારત સાથેનું આદાન પ્રદાન-આ બધા મુદ્દાઓ આપણી અત્યારની પરિચર્ચા માટે યોગ્ય છે. વલ્લભાચાર્યે પોતે દક્ષિણમાંથી સ્થાનાંતર કર્યું. ધાર્મિક ચળવળની ગતિશીલતા, ભારતીય સાંસ્કૃતિક ઘટનાનો વિલક્ષણ ગુણ રહ્યો છે. આ પ્રાથમિક સર્વેક્ષણ પરથી આપણને ખ્યાલ આવશે કે એક પક્ષે મથુરાના થોડા અપરિષ્કૃત લાગતા પ્રચલિત રાસને વેદ સાથે નહી. પણ પુરાણો સાથે સંબંધ છે. જયારે સંસ્કૃત સાહિત્યને પણ ભારતની ઘણી ખરી અર્વાચીન ભાષાઓ, ખાસ તો ઉત્તર, પૂર્વ અને પશ્ચિમની ભાષાઓ સાથે પણ તેટલો જ ઘનિષ્ઠ સંબંધછે. વૈષ્ણવ સંપ્રદાયના પ્રચારકો દ્વારા તે સંપ્રદાયના ઐતિહાસિક વિકાસથી ઘણું પ્રભાવિત થયું. આ પ્રચારકોમાં વલ્લભાચાર્ય અને તેમના અનુયાયીઓનું યોગદાન મહત્ત્વપૂર્ણ હતું.

અષ્ટછાપ કવિઓ આઠ રત્નો તરીકે ઓળખાય છે. તેઓ પુષ્ટિમાર્ગના પ્રચારક વલ્લભાચાર્ય અને તેમના પુત્ર વિઠ્ઠલનાથના શિષ્યો હતા આ બધા સંત કવિઓ પછી કુંભનદાસ, સૂરદાસ, કૃષ્ણદાસ, નન્દદાસ કે કોઈ અન્ય સંતની કવિતા હોય, તેમાં કૃષ્ણની વેણુનો નાદ ગુંજતો સંભળાય છે. મીરાંબાઈની રચનાઓની જેમ આ કવિતાઓના નાયક પણ નર્તન કરતા કૃષ્ણ છે. આ કૃતિઓમાં બાલ ગોપાલનું પણ સુંદર વર્ણન છે. છતાં, રાસના અગત્યના પુરાવાઓ પણ પૂરતા પ્રમાણમાં છે. સોળમી સદી પહેલાંની કવિતાઓમાં કૃષ્ણના રાસનો નાનો જ અંશ હતો. તેને અહીં ગૌરવભર્યું સ્થાન પ્રાપ્ત થયું. રાધાનું પાત્ર અલબત્ત, હવે બહુ-પરિમાણવાળું થઈ ચૂકયું હતું. તેની સાથે એકથી વધુ અભિવ્યંજકતા સંકળાયેલી છે. ઘણી વાર તેને *શક્તિ* તરીકે આલેખી છે. કલાત્મક અર્થમાં અહીં આપણે જોઈએ છીએ કે રાધાકૃષ્ણની અને સાથે ગોપીઓના વિષયવસ્તુએ એકપાત્રી યુગલ અને નાના સમૂહ-નૃત્યના સર્જનને મોકો આપ્યો.

મથુરા અને વૃંદાવનમાં રાસલીલા પ્રકાર કયારથી શરૂ થયો તેના ચોકકસ કાળ માટે વિવાદ પ્રવર્તે છે. પણ અત્યારની શૈલીને અષ્ટછાપ તેનો વૃંદાવનના ગોસ્વામીઓની સાથે તેની તારીખો મેળવી કાળ નક્કી કરી શકાય. કેટલાક વિદ્વાનો તેના પ્રારંભનું શ્રેય નારાયણ ભટ્ટને આપે છે, તો કેટલાક સોળમી સદીમાં થઈ ગયેલ સ્વામી ઘમંડીને આધારભૂત ગણે છે. ગમે તેમ, ગ્રંથ સાહેબ અને તે સમયના સાહિત્યિક પુરાવાઓ તેમ જ અબુલ ફઝલમાં કીર્તનિયાઓનો ઉલ્લેખ છે. વધારામાં બીજા લેખિત પુરાવાઓ અને અન્ય દસ્તાવેજો બધા મળીને એમ પુરવાર કરે છે કે મંદિરના પ્રાંગણમાં ભજવાતી રાસલીલાની પ્રથા અકબરના સમય સુધીમાં સારી એવી પ્રચલિત થઈ ચૂકી હતી.

વળી એ શકય છે કે દસમી સદીમાં રચાયેલ *શ્રીમદ્ ભાગવત*માં વર્ણવેલ રાસલીલા, જોકે તેનાથી ઘણા સમય પહેલાં એક સક્રિય નાટયરંગ શૈલી તરીકે પ્રચલિત થઈ ચૂકી હતી. છતાં તેને એ સમયના ઉત્તર ભારતની અસ્થાયી સામાજિક-રાજકીય પરિસ્થિતિને કારણે જોઈએ તેટલો રાજકીય કે સામાજિક સહકાર ન મળ્યો.

વૈષ્ણવોની નવી સામાજિક-સાંસ્કૃતિક ચળવળથી તેને નવો વેગ સાંપડયો અને તે વૃંદાવનમાં સ્થાયી થયો. ઉત્તર ભારતમાં મથુરા અને વૃંદાવન આ પ્રવૃતિનાં કેન્દ્રો બન્યાં, તો પૂર્વ સીમાડે પુરી અને નવદ્વીપ મુખ્ય ક્ષેત્ર હતાં.

આ પરંપરાના સાતત્ય અને વ્યાપક પુરાવાઓ મધ્યકાલીન યુગના કૃષ્ણ વિષયવસ્તુ પર અને મુખ્યત્વે *ભાગવત*માં વર્ણવેલ રાસ પર આધારિત અનેક લઘુચિત્રોમાંથી મળી રહે છે. ભારતનાં શિલ્પોમાં નૃત્યનું પ્રચુર આલેખન હોવા છતાં તેરમી અને ચૌદમી સદી સુધી દાંડિયાથી થતા રાસ કે તાળી પાડી થતાં યુગલોનાં સામૂહિક ગરબાઓને આલેખાતાં દૃશ્યો ખાસ જોવા નથી મળતાં. લકુટ કે દાંડિયા રાસનાં સૌથી ઉત્કૃષ્ટ ઉદાહરણો વિજયનગર સમયના હઝાર રામ મંદિરમાંથી મળે છે. એક પુરુષ નર્તકને ફરતે અનેક સ્ત્રીઓનું નૃત્ય પણ ભારતીય શિલ્પકારથી વંચિત હતું. ચિત્રકામ ક્ષત્રે પાંચમીથી સાતમી સદી વચ્ચે બાઘ અને અજંતાની ગુફાઓનાં ચિત્રો બહુ જાણીતાં છે. બાઘ ગુફાનું દૃશ્ય હલ્લીસક તરીકે ઓળખાયું, જયારે અજંતાની ભીત પર એક સ્ત્રીને ફરતે અનેક સ્ત્રીઓ નૃત્ય કરે છે. આ પછી ઘણો દીર્ઘ અવકાશ રહે છે. પછી માત્ર લઘુચિત્રોમાં આ વિષયવસ્તુ ફરી દેખા દે છે. આ ચિત્રો પરથી લાગે છે કે કૃષ્ણે વૃંદાવનમાં વ્યતીત કરેલ જીવનકાળને તેઓ બે રીતે આલેખે છે, એક તેમની લીલાઓ દ્વારા અને બીજી, તેમણે રચેલા રાસો-સાહિત્ય અને ચિત્રકળા ક્ષેત્ર દ્વારા આ વિકાસ તે સમયના કવિઓ અને ચિત્રકારોએ આલેખવા પ્રયત્ન કર્યો. તે નાટ્યરંગી સાતત્યને પ્રતિબિંબિત કરે છે. મૂળ પૌરાણિક કથામાં વારંવાર થતા નવા પ્રસંગો અથવા નવાં પ્રતિપાદનોના ઉમેરાથી તે સમયના નાટયરંગોનો અનુભવ અને તેમાં અભિનવ પરિવર્તનની શક્યતાની માહિતી મળશે. આ ઉમેરાઓ કે પરિવર્તનો અલબત્ત, સ્થાનીય મૌખિક પરંપરાઓ વડે જ થયેલાં. વળી એ પણ લક્ષમાં રાખવું જોઇએ કે વિકાસ વીરત્વ, રાસ અને ઉપદેશાત્મક વસ્તુવાળા અને રાસોની જૈન પ્રણાલીઓના સમકાલીન હતા. ઉપરાંત રાસ અને રાસો સંગીતપ્રધાન કે ગદ્યાત્મકને બદલે વર્ણનાત્મક અને નાટ્યાત્મક શૈલીનાં હતાં.

આથી જોઈ શકાય છે કે આજની રાસલીલાની રચનામાં ઘણા વિવિધ પ્રકારનાં તત્ત્વોએ યોગદાન આપ્યું છે, જેનો સોળમી સદીથી ઉમેરો થતો રહ્યો. રાધાના પાત્રને પ્રવેશ આપી, કાવ્યને તાલ અને રાગમાં નિબદ્ધ કરી નિઃશંકપણે જયદેવે આ વિષયવસ્તુને નવો વળાંક આપવા પહેલ કરી. બીજાં સામાજિક-સાંસ્કૃતિક અને કલાત્મક તત્ત્વોએ પણ આ શૈલીની વૃદ્ધિ માટે યોગદાન આપ્યું.

હરિદાસજી મહારાજ કે પછી શ્રીહિત હરિવંશ વ્યાસ કે અષ્ટછાપ શૈલીના કવિઓએ વૃંદાવન બહારથી અને સ્થાનીય મૌખિક પરંપરાઓમાંથી પ્રેરણા મેળવી. આવું જ ઉદાહરણ આપણે સંસ્કૃત અને પ્રાદેશિક પ્રણાલીઓ જયાં પ્રવર્તતી હતી તેના ઘડતરમાં યોગદાન આપ્યું હતું તે કુટિયટ્ટમ, યક્ષગાન અને ભાગવતમેળાની નાટ્યરંગ શૈલીના સંદર્ભમાં જોયું રાસલીલા એક જ સાંસ્કૃતિક પ્રક્રિયાનો નવો પક્ષ પ્રસ્તુત કરે છે. મથુરા અને વૃંદાવનની રાસલીલા અઢારમી સદીમાં મણિપુરમાં પહોંચી, જેણે એક નવી શૈલીને જન્મ આપ્યો. આ નવી શૈલીમાં તે પ્રદેશનાં આગવાં લક્ષણો તો હતાં, પણ તેમાં તેના બંગાળ જેવા પાડોશી પ્રદેશની વૈષ્ણવ પરંપરાઓ પણ સામેલ હતી. અહીં લીલાનું તત્ત્વ ઘણું ઓછું થયું. તેને બદલે રાસના વિવિધ પ્રકારો વિકસ્યા. આ પ્રકારોમાં એટલી પ્રશિષ્ટતા હતી કે તેમાં ભાગ્યે જ કોઈ અંશો બાકી રહ્યા, જેથી તેને અમસ્તું પણ લોક કે દેશી કહી શકીએ. ગમે તેટલું વિરોધાભાસી લાગે પણ પરિવર્તનનું અને ફેલાવાનું અહીં ઉત્તમ ઉદાહરણ છે. આને લીધે જ અલગ પ્રાદેશિક શૈલી સર્જાય છે. પ્રત્યેક પ્રાદેશિક શૈલીની લાક્ષણિક વિશિષ્ટતા હોવા છતાં વ્યાપક સાંસ્કૃતિક ચળવળને કારણે આમ ભલે પ્રથમ દૃષ્ટિએ ભારતની નાટ્યરંગ કલાઓ થોડી જટિલ અને દ્વિધામાં મૂકી દે તેવી લાગે, પણ એ જ વ્યાપક છતાં ત્રીજી લક્ષણિકતાનો ગુણ તેને અત્યંત રસપ્રદ અને આકર્ષક બનાવે છે.

છતાં આ બધું વૃંદાવનની હદ બહાર અને કાળની દૃષ્ટિએ પ્રાચીન છે તો પછી કલાકારો પ્રસ્તુતિકરણની સામાજિક સંરચનાનું અને અંતમાં આજે જે અવસ્થામાં રાસલીલા જોવા મળે છે એ બધાંનું શું ?

હાલની વૃંદાવન રાસલીલા પર ત્યાંના સ્વામીઓ અને ગોસાઈઓનો ઈજારો છે. તેઓ તેમની લાંબી વંશાવળી અને રજૂ કરે છે અને સોળમી સદી સુધી લઈ જાય છે. મથુરા ગેઝેટિયર અને ઓગણીસમી સદીના અંગ્રેજ તેમ જ પરદેશી આંગતુકોનાં લખાણો ઉપરાંત સંસ્મરણ નિબંધો, તેને પ્રોત્સાહન આપતાં કુટુંબો, નટો, અન્ય કલાકારો અને વધારામાં નાટ્યરંગ-દેશ્ય વિશે ઘણી માહિતી આપે છે. આજના રાસધારીઓને મોટે ભાગે સ્વામીઓ કહે છે. સ્વ. લડલીસરન અને શ્રી મેઘશ્યામ લાંબી વંશાવળીઓ કહી શકે છે. આજે શ્રી રામસ્વરૂપ સ્વામી લોકપ્રિય મંડળીના પ્રમુખ છે. તેમની મંડળીએ મથુરા, વૃંદાવનની બહાર પર અનેક રાસલીલાના કાર્યક્રમો ભજવ્યા છે. આ રાસધારીઓ કે સ્વામીઓ વારાણસીની રામલીલાના વ્યાસ જેવા તો ખરા, પણ તેથી વિશેષ છે. મથુરાના સ્વામી તો કુટિયટ્ટમના ચાકયારની જેમ એક સંસ્થાના વડા જ હોય છે. તેમના શિષ્યોને પોષે પણ ખરા. આઠ વર્ષના છોકરાઓ સંસ્થામાં દાખલ થાય. આ કિશોરો ઘણી વાર તેમના પોતાના જ પુત્રો હોય કે સંબંધીઓના છોકરાઓ હોય. આને કારણે આ સામાજિક સંરચના બંગાળના બાઉલ જેવી લાગે છે. તેમાં પણ શિક્ષકો પોતાના તેમ જ બહારના વિદ્યાર્થીઓને શીખવે છે. આ વિદ્યાર્થીઓ મોટે ભાગે બ્રાહ્મણ હોય છે. રાધાકૃષ્ણ અને ગોપીઓનાં પાત્રો ચૈાદ વર્ષથી નીચેના કિશોરો વડે ભજવાય છે. જેવા પુખ્ત વયના થાય એટલે તેમની કારકિર્દીનો અંત પણ આવે છે. કાંતો તેઓ પછી સુદામા, ઉદ્ધવ, જેવાં પાત્રો ભજવે છે. વારાણસીની રામલીલામાં પણ રામ, સીતા અને લક્ષ્મણનાં, પાત્રો પણ કિશોરો જ ભજવે છે, જ્યારે મણિપુર રાસમાં પણ આવી જ પ્રથા છે. પણ ત્યાં કિશોરીઓ પુખ્ત બને તે પહેલાં કૃષ્ણ અને બધાં જ પાત્રો ભજવે છે. નેપાળમાં શક્તિની પૂજાવિધિમાં અને તેને લગતાં નાટકોમાં આવી જ પ્રથા છે.

આ કેળવણી લગભગ સંપૂર્ણ છે. તેનાં પુરાણો અને અન્ય સાહિત્યનો અભ્યાસ તેમ જ સંગીત અને નૃત્યની કેળવણીનો પણ સમાવેશ થાય છે. *આશ્રમ* જેવી જ શિસ્ત પાળવામાં આવે છે. વિદ્યાર્થીઓને અમુક સમયે જ અને ચોકકસ સમય પૂરતા જ તેમનાં વાલીઓ સાથે મળવા દેવામાં આવે છે. યક્ષગાન અને ભાગવતમેળાના કલાકારોની સામાજિક સંરચના આવી જ છે. જોકે દક્ષિણ ભારતમાં મંદિરની કે દેવસ્થાનમની સમિતિ બધો વ્યવહાર સંભાળે છે. વૃંદાવનમાં હકીકતમાં *સ્વાશ્રીઓ* અમુક મંદિર સાથે સંકળાયેલા હોય છે, પણ વિદ્યાર્થીઓને ભણાવવા અને તેને માટે ફડફાળો ઉઘરાવવાની જવાબદારી તો તેમની જ હોય છે. રાસલીલા ભજવવાનું સ્થળ મંદિરના પ્રાગણ સુધી જ મર્યાદિત નથી. અલબત્ત, હજી સુધી મોટા ભાગની રાસલીલાઓ મંદિરમાં જ આયોજાય છે. હવે, કોઈક વાર આ શૈલીના રસિયાને ઘેર કે સાર્વજનિક રંગમંચ અથવા પ્રેક્ષક ગૃહમાં આયોજાય છે.

આ બધાં છતાં રાસલીલાને એક વિશિષ્ટ રંગમંચની જરૂર છે. સામાન્ય રીતે તે પથ્થર કે સિમેન્ટનો ત્રણ ફૂટ ઊંચો બાંધવામાં આવે છે. વર્તુળાકાર રંગમંચનો હેતુ સ્પષ્ટ છે, કારણ કે તે શ્રીમદ *ભાગવત*ના *રાસમંડળ*ને નિર્દેશે છે. તખ્તાની એક બાજુએ થોડી ઊંચી પીઠિકાને રંગમંચ કહે છે અથવા એક બીજું ઊંચા આસન જેવું હોય છે તેને *સિંહાસન* કહે છે. તખ્તાના બે સ્તરો આવશ્યક છે. આ સંસ્કૃત તખ્તાના *રંગપીઠ* અને *રંગશીર્ષ* જેવાની યાદ અપાવે છે. રાધા અને કૃષ્ણ તેમના દૈવી સ્વરૂપમાં પ્રગટ થતાં દેશ્યો અને જયારે પાછાં ફરતાં હોય તે બધા પાછળની રંગશીર્ષ પર ભજવાય છે, બીજા કાળના વ્યતિક્રમ કે સ્થળાંતરનાં દેશ્યો નીચેના તખ્તા પર ભજવાય છે. કુટિયટ્ટમમાં પણ રંગમંચનું આવું વિભાજન હોય છે, પણ તેનો ઉપયોગ થોડો જુદાં કારણોસર થાય છે. રંગભૂમિના વિવિધ સ્તરો *નાટ્યશાસ્ત્રમાં* જણાવેલ કક્ષાવિભાગના નિયમોને અનુસરે છે. બીજી કેટલીક નાટ્ય શૈલીની જેમ કેટલીક વિધિઓ સિંહાસનના ઊંચા ઓટલા પર થાય છે. અહીં આપણે લક્ષમાં રાખવું જોઇએ કે પ્રત્યેક નાટ્યાત્મક શૈલીમાં પૂર્વવિધિ, તે પછી વિસ્તૃત હોય કે સંક્ષિપ્તમાં થતી હોય, પ્રસ્તુતીકરણનું આવશ્યક અને અનિવાર્ય અંગ છે.

આમ, વ્રજરાસના ઉદાહરણમાં મેક-અપ અને વેશભૂષા પહેરવાની શરૂઆત થાય ત્યારથી જ બાળ-નટ અવતાર અથવા સ્વરૂપમાં બદલવા માંડે છે. એક વાર આમ શણગાર થઈ જાય પછી નટ પોતાનામાં રહેતો જ નથી, પણ ભગવાનનું પ્રતીક જ બની જાય છે. આમ માનવ સ્વરૂપને દૈવી મૂર્તિનું રૂપ પ્રાપ્ત થવાથી બધાં તેને માનપૂર્વક વંદન કરે છે. લોકો તેને ખભે બેસાડે છે. સ્વામીઓ અને ભક્તો બંને તેની પૂજા કરે છે. આ બધાથી તેને દૈવી પદવી અને ગુણો પ્રાપ્ત થયા હોય તેવું લાગે.

આખી રજૂઆત આગળ જણાવ્યા પ્રમાણે બે સ્પષ્ટ વિભાગમાં વિભાજિત થાય છે : એક તો રાસ અને બીજો લીલાઓ. કેટલાક વિદ્વાનો તેને નૃત્યરાસ, સંગીતક અને લીલાઓ, એમ ત્રણ વિભાગોમાં વહેંચવાનું આવશ્યક માને છે.

બે મદદનીશો પડદો પકડી રાખે અને નેપથ્યમાંથી 'ઝાંકી' થાય છે. આમ, નાટ્ય દૃશ્યનો પ્રારંભ થાય છે. જ્યારે પડદો ખસેડી લેવામાં આવે ત્યારે રાધા અને કૃષ્ણનાં દર્શન થાય છે. પછી એક સ્તુતિ ગવાય છે. આને મંગલાચરણ કહેવાય છે. આ ગવાતું હોય ત્યારે કાર્યક્રમના દિગ્દર્શક સ્વામી રાધા, કૃષ્ણ અને ગોપીઓના ચરણસ્પર્શ કરે છે. શ્લોકો સંસ્કૃત અને વ્રજભાષાના સાહિત્ય સ્રોતમાંથી લેવામાં આવ્યા છે. ગુરુની સ્તુતિ 'ગુરુર્બ્રહ્મા ગરુર્વિષ્ણુ'થી માંડી સૂરદાસનાં પદો કે સ્વામીઓની જ રચનાઓથી પણ રજૂ થાય છે. મંગલાચરણના બે વિભાગો છે : એક તો સંસ્કૃત શ્લોકોનો અને બીજો વ્રજભાષાના 'દોહ'નો. આના પછી સંગીતકારોની સાથે વાદકો પણ શ્લોકો ગાય છે. વચ્ચે વધારાનાં ગીતો પણ ગવાય અથવા પ્રસંગાનુસાર પ્રાસવાળી પંક્તિઓ ઉમેરાય છે. આ મુખ્યત્વે 'ધ્રુવપદ' પદ્ધતિમાં ગવાય છે. ગોપીઓ થાળીમાં આરતીની સામગ્રી લઈને આવે એટલે પ્રથમ ભાગનો અંત આવે છે. ગોપીઓ ધૂપ, દીપ અને ફૂલો વડે ખૂબ શ્રદ્ધાથી *આરતી* ઉતારે છે. સંગીતકારો અને ગાયકો ગીત ગાય અને તેની સાથે ગોપીઓના રૂપમાં બાળ નટો સાથ આપે. પહેલા બે વિભાગોમાં રાસની સ્તુતિનો ભાગ આવે છે, જે ભક્તિ અને ગંભીર વાતાવરણ સર્જવામાં સહાયભૂત થાય છે. *આરતી*ના શ્લોકો પણ સાહિત્યિક સ્રોતમાંથી લેવામાં આવે છે. મોટે ભાગે સ્વામીની પોતાની જ હોય છે. સ્વાભાવિક રીતે જ *આરતી* દૈવી યુગલ કૃષ્ણ અને રાધાની સમક્ષ કરવામાં આવે છે આના પછી ગોપી પ્રાર્થના થાય છે, જેમાં કૃષ્ણ પાસે ગોપીઓ આવે છે. સરળ ગદ્યમાં કૃષ્ણને રાસ નૃત્ય કરવા (નીચેના તખ્તા પર) પધારવાનું આમંત્રણ આપે છે. કૃષ્ણ રાધા તરફ ફરી તેમને જોડાવા કહે છે. આને ગેય શ્લોકો તેમ જ વાર્તાલાપ રૂપે રજૂ કરાય છે. રાધાજી પ્રેમપૂર્વક સ્વીકાર કરે છે. પદ ગાય છે, જેમાં કૃષ્ણને *રાસશિરોમણી* કે રસિક શિરોમણી કહી સંગીત નૃત્યના શ્રેષ્ઠ અધિષ્ઠાતા કહી વર્ણન કરે છે. શ્લોકો મોટે ભાગે અષ્ટછાપ શૈલીના કવિઓના અથવા હિત હરિવંશ, હરિદાસ અને બીજા ગોસાંઈઓની કૃતિઓમાંથી લેવાય છે. રાધાના ઉત્તર પછી યુગલ રાસમંડળમાં આવે છે. રાસ શરૂ થવાની તૈયારી થાય છે. આ પછી સૌથી રસપ્રદ રાસનૃત્ય શરૂ થાય છે. આમાં અનેક જટિલ નૃત્યગૂંથણી આયોજાય છે. રાસના પ્રથમ ચરણમાં સ્વાંગ અને અભિનય જેમાં ખાસ કરીને વાર્તાલાપ અને ગાયનો હોય છે તેમાં તેનું તત્ત્વ હોય છે. જ્યારે બીજા મુખ્ય પક્ષમાં શુદ્ધ નૃત્ત થાય છે. કંઠસંગીતમાં પણ આજના કથકે વ્રજ રાસમાં બોલાતા બોલ જ મુખ્યત્વે વપરાય છે. શરૂઆતમાં રાધા અને કૃષ્ણ સામસામાં ઊભાં રહે છે. ગોપીઓ તેમની વચ્ચે ઊભી રહે છે. પછી ધીમે ધીમે વર્તુળ કરાય છે. આમાં ભાતભાતની રચનાઓ થાય છે. એકબીજા સાથે પસેવવાની રીત પણ અનેક પ્રકારની હોય છે. કંઠસંગીતમાં માત્ર મૃદંગ પર વાગતા બોલો જ નથી હોતા, પણ છંદ અને પ્રાસાનુસાર શ્લોકો પણ વણી લેવાય છે. પગની મૂકવાની (પાદ પટકની) જુદી જુદી રીતો જણાવવામાં આવે છે અથવા કટિ હાથ (હસ્તક) અથવા હાવભાવની વિવિધ રીતો પણ દર્શાવાઈ છે. વળી મંડળના પ્રકારો અને હાથમાં હાથ પરોવીને થતી નૃત્યગૂંથણીના પ્રકારો 'ફંદા' (કદાચ પિણ્ડિ જેવું) પણ જણાવ્યા છે.

નૃત્યની શૈલી વિસ્તૃત અને વિકસેલ તાલપદ્ધતિ પર આધારિત છે. મન્દ, વિલંબિત અને દ્રુત એમ ત્રણ લય પણ વપરાય છે. પુરાણમાં વર્ણવેલ રાસની વર્તુળ રચના તેમ જ હાથ સાંકળવાની પદ્ધતિ આજે વપરાતી શૈલીને મળતી આવે છે. આંતર અને બાહ્ય વર્તુળોની નૃત્ય સંરચનાઓ ભરતના *નાટ્યશાસ્ત્ર*માં જણાવેલ પિંડીબંધોનો ઉલ્લેખ કરે છે. તેના ચારથી પાંચ પ્રકારો જણાવે છે. આમાં શૃંખલાના વિસ્તૃત વર્તુળનો પ્રકાર છે. ગુલ્મ (જૂથરચના) અથવા નાનું વર્તુળ અને કમળની પાંખડીઓની જેમ વર્તુળની ત્રિજ્યાઓની રચના મુખ્ય છે. વ્રજરાસમાં આપણને આ બધા પ્રકારો જોવા મળે છે. પણ વ્રજરાસની નૃત્ય શૈલી અને *નાટ્યશાસ્ત્ર*માં જણાવેલ ગતિક્રિયાઓની પદ્ધતિઓ વચ્ચે મેળ હોય કે ન પણ હોય. જોકે ભારતનાં અન્ય જનજાતીય અને લોકનૃત્યોમાં આનાં પ્રાચીન વર્ણનોનાં ઉદાહરણ જોવા મળે છે.

એક કક્ષાએ, વિષ્ણુ પુરાણમાં રાસના વર્ણનાનુસાર ગોપીઓ કૃષ્ણનું અનુકરણ કરે છે. તેના પછી અત્યંત રોચક અને ઉત્તેજક કૃષ્ણનું એક નૃત્ય રજૂ થાય છે. આ એકમ નૃત્યની લાક્ષણિકતા એ છે કે તે ઘૂંટણ પર થાય છે. આને યક્ષગાનમાં મંડી કહે છે. મણિપુર રાસમાં કૃષ્ણના વિશિષ્ટ નૃત્યને ઘણી રીતે મળતું આવે છે. વ્રજરાસની અન્ય ગતિક્રિયાઓ *નાટ્યશાસ્ત્ર*માં જણાવેલ *ભ્રમરી* અને કાલિદાસના *વિક્રમોર્વશીયમ* નાટકમાં ઉર્વશીની શોધમાં નીકળેલ વિક્રમ રાજા જે નૃત્ય કરે છે તેને મળતી આવે છે.

રાસમાં પગની ક્રિયા અગત્યની છે. અગાઉની *ગતિઓ* જે ઘણું ખરું સરળતાથી અને સ્વાભાવિક રીતે રજૂ થતી તેનાથી તદ્દન વિપરીત છે. થૈ, થુન, થુન, ધિક, ગદગિત ઇત્યાદિ બોલોને પરિમૂલ કહે છે, જે કથકમાં ઘણું ખરું સાંભળવા મળે છે. બીજા રાસના આવા જ બોલો છે. આજે તે કથકમાં વીસરાઈ ગયા છે. ઊભા રહેવાની અને ચાલવાની ક્રિયાઓમાં પણ વિશિષ્ટતા છે. તે થોડે અંશે કથકને મળતી આવે છે, પણ તેમ છતાં જુદાં જ તરી આવે છે. ફુદરડીઓ કે "ચક્કર" આમ તો બે શૈલીઓમાં સામાન્ય છે. વ્રજરાસના રાસ અને લીલાના અંશો અને કથકના નૃત્ત અને ગતભાવ અથવા *અર્થભાવના* અંશો વચ્ચેનો સંબંધ એક જ પ્રદેશના પ્રકારોમાં જુદા જુદા સ્તરે પરસ્પરાવલંબન ધરાવે છે જે અલગ જ પરિમાણને ઊભું કરે છે. વિભિન્ન તત્ત્વોનો સૂક્ષ્મ અભ્યાસ આ સામ્યતા અને સંબંધો પર સારો એવો પ્રકાશ પાડશે. ટુકડા અને તોડાની રચના બંને શૈલીમાં એકસરખી છે.

વ્રજરાસને ગુજરાતી ગ્રંથોમાં જણાવેલ તેમ જ ભારતના અન્ય પ્રાંતોમાં જાણીતા, ખાસ તો સૌરાષ્ટ્રના દાંડિયા રાસ અથવા લકુટ રાસ સાથે સરખાવી શકાય. આજે તે દીવડાઓ કે મીણબત્તીથી પણ થાય છે. હાલમાં તો ભવાઈ જેવો ખેલ કરતો નટ પ્યાલાઓ, નાનાં માંટલાંઓ કે એવી વસ્તુઓ મૂકી કરામત બતાવે છે.

તાલનો લય જેવો વધે કે પ્રેક્ષકોનો સહયોગ વધતો જાય અને જૂથોનાં તેમ જ યુગલ નૃત્યો પછી આનંદના અતિરેકમાં ભાવવિભોર થઈ રાસની પૂર્ણાહુતિ થાય છે. પછી જેવા રાધાકૃષ્ણ ઉપરના વિભાગને સિંહાસન ઉપર ફોટામાં મઢ્યા હોય તેમ બેસે કે તરત જ ક્ષણ વારમાં સ્ફૂર્તિલી ગતિક્રિયાઓ, અટપટા તાલ જોમભર્યા સંગીતને બદલે મૂર્તિવત શાંતિ થઈ જાય છે. દેવો તેમની અદ્દભુત લીલા રમવા પૃથ્વી પર અવતાર લે છે. તે માયા અને દૈવીકરણ અહીં સંપૂર્ણ સાક્ષાત થાય છે. સ્વામી તેમની મંડળીને પ્રણામ કરવા આવે છે. બધા પ્રેક્ષકો રાધાકૃષ્ણને જે ફૂલ, પૈસા અથવા બીજું કંઈ પણ ભેટ ધરવા ચાહે ત્યારે આ સમયે આપે છે અને પૂર્ણાહુતિનો શ્લોક ગવાય છે.

અંતમાં કૃષ્ણ અથવા રાસમાં કહેવાય છે તેમ શ્રીઠાકુરજી પ્રવચન આપે છે. તેઓ અહીં કૃષ્ણ તરીકે બોલે છે. અવતારનાં વિશિષ્ટ લક્ષણો અથવા બીજા કોઈ પણ વિષય પર ખાસ તો ગીતા કે અન્ય ગ્રંથો પર આધારિત પ્રવચન આપે છે. પડદો ખસેડવામાં આવે છે. ભગવાનની જેમ તે અદૃશ્ય થઈ જાય છે. હવે આ પરથી જણાશે કે આખી રજૂઆત દરમ્યાન તેનું સાંકેતિક લક્ષ કે નાટ્યરંગનું દૃશ્ય બેવડા સ્તરે આગળ વધે છે. તે કદી વીસરી શકાતું નથી. રાસ બીજે બધે જેમ થાય છે તેમ નાના નટો દ્વારા જ થાય છે. કોઈ પણ તબકકે વાસ્તવિક પ્રસ્તુતીકરણ કે શબ્દશઃ રજૂઆત કરવાનો પ્રયત્ન બિલકુલ થતો નથી.પ્રશિષ્ટતા અને રજૂઆત કરવાની પદ્ધતિ

આપણે મહાભારત પર આધારિત મહાકાવ્યના નાટ્યાત્મક પ્રકારોમાં જોઇ તેનાથી ઘણી જુદી છે. લીલાઓમાં, તે પછી રામલીલા હોય કે કૃષ્ણલીલા, તે માત્ર ધાર્મિક ઉદ્દેશવાળી ક્રીડા છે. એક ગેય પ્રકાર છે. સ્વપ્ન જેવી તેમાં મૃદુતા છે. આ બધું નાટ્યમાં થાય છે લોકધર્મીમાં નથી થતું.

રાસ પૂરો થાય, લીલાઓ શરૂ થાય. રાસ કરતાં લીલાઓ અષ્ટછાપ સંપ્રદાયમાંથી વધુ કવિતાઓ લે છે. ઈન્દ્ર બ્રહ્મચારી દ્વારા સંપાદિત કરાયેલ *શ્રી કૃષ્ણલીલા રહસ્ય* નામના સંગ્રહમાં સોળમીથી અઢારમી સદીના કવિઓની રચનાઓ ઉપરાંત સમકાલીન રાસધારીઓની રચનાઓનો સમાવેશ છે. નન્દદાસ, સૂરદાસ અને કુંભનદાસ જેવા કવિઓની રચનાઓ લોકપ્રિય છે. તે ઉપરાંત સ્વામી હરિદાસ અને શ્રી હિત હરિવંશની કૃતિઓ પણ એટલી જ પ્રચલિત છે. રાસધારીઓ કે અન્ય જુદી રાસમંડળીઓના કાર્યક્રમમાં દોઢસોથી વધુ લીલાઓનો સમાવેશ છે. પ્રસંગ પ્રમાણે સ્વામીઓ જુદી જુદી લીલાઓ પસંદ કરે છે. કેટલીક લીલાઓનું કથાવસ્તુ પુરાણોમાં મળે છે, તો બીજીમાં અભિનવ પરિવર્તન કરાયું છે. આ બધાંમાં માખણચોરી અને ઉદ્ધવ લીલા સૌથી વધુ લોકપ્રિય છે, કારણ કે તેમાં અભિનય કરી તેની ગેય રજૂઆત થઇ શકે તેવા ગદ્ય સંવાદો અને કાવ્યો માટે ખૂબ અવકાશ હોય છે. ચાચા વૃંદાવનદાસની રચનાઓનો તો અલગ જ વર્ગ છે, જે રાસધારી મંડળીઓમાં ઘણું ખરું રજૂ થાય છે.

લીલાના નાટ્યાત્મક બંધારણના સ્પષ્ટ વિભાગો હોય છે, જેમાં પાત્રાનુસાર સંવાદો વહેંચી દેવામાં આવે છે. નાટયાત્મક ક્રિયાને સાંકળતા વર્ણનાત્મક શ્લોકો સ્વામી ગાય છે કે તેનું પઠન કરે છે. આ વિભાજનને લીધે વાર્તા ગતિ અને તાલના યોગ્ય સુમેળથી આગળ વધે છે, કયારેક કોંઇક અંશોને ઝડપથી તો કોઇ અંશોને વિસ્તારપૂર્વક રજૂ કરાય છે. આ ઉપરાંત, બીજા નાટ્યાત્મક પ્રકારોની જેમ, અહીં ગદ્ય અને પદ્યના પઠિત તેમ જ ગેય અંશોનું સપ્રમાણ મિશ્રણ છે. દક્ષિણના પ્રકારોમાં આપણે *વચન* ગદ્ય શૈલી અને ચમ્પૂ પદ્ય શૈલીનો ઉપયોગ થતો જોયો. અહીં પણ સીધા જ ગદ્ય અંશો કયારેક વપરાય છે, તો કયારેક શ્લોકો ગાવામાં આવે છે. ઘણી વાર પાત્ર દ્વારા ગવાતી કડીઓ ગાયક વૃંદ ફરી ગાય છે, તો કયારેક સંવાદ માત્ર કાવ્યની પંક્તિઓમાં હોય છે. આ ઉપરાંત, માખણચોરી જેવાં દૃશ્યોમાં પાત્ર લગભગ સ્વાભાવિક અને વાસ્તવિક ચેષ્ટાઓ કરે છે. (અહીં ખરેખર માખણ અને બીજી વસ્તુઓ મૂકવામાં આવે છે) ત્યારે ગાયક વૃંદ સાથે સાથે વર્ણન પણ કરતું જાય છે.

કૃષ્ણ, રાધા અને યશોદાનાં પાત્રો બાળ કલાકારો ભજવે છે તો સ્વામી ઉદ્ધવ, કૃષ્ણના સખા કે સુદામાનું પાત્ર ભજવે છે. આખ્યાનકાર અને દિગ્દર્શકો પણ નાટકનું પાત્ર ભજવે છે. અહીં તેમની મૌખિક સર્જનાત્મક શકિત અજમાવી અભિનવ પરિવર્તન લાવવા સંપૂર્ણ સ્વાતંત્ર્ય હોય છે. પછી તે માત્ર પ્રાચીન ગ્રંથોના સંપાદક બની પ્રસંગોપાત્ત કથાવસ્તુની પસંદગી જ નથી કરતા, પણ કવિ, સર્જક, અભિનેતા અને ઘણી વાર તો ધર્મોપદેશક પણ બની જાય છે. પ્રેક્ષકો તેને મંત્રમુગ્ધ થઇ એકચિત્તે સાંભળે પણ ખરા. રાસના ભાવોદ્રેકને બદલે બીજા જ પ્રકારનો આનંદ વ્યાપી જાય. પ્રત્યેક દિવસ અને રાત હજારો લોકો તેને માણવા એકઠા થાય.

અગાઉ જણાવ્યું તેમ રાસ અને લીલાનું સંગીત રાગ અને તાલમાં નિબદ્ધ હોય છે. અષ્ટછાપ સંપ્રદાયના કવિઓએ જયદેવની જેમ તેમની લગભગ બધી જ કૃતિઓના રાગ અને તાલ જણાવેલ છે. કેટલાક રાગો વ્રજરાસ અને હિંદુસ્તાની શાસ્ત્રીય સંગીતના સરખા જ છે. વાજિંત્રોમાં મૃદંગ કે પખવાજ, મંજીરા, વાંસળી અને તે ઉપરાંત સારંગી, સિતાર અને વધુમાં હારમોનિયમનો પણ સમાવેશ થાય છે. મધ્યયુગની કવિતાઓમાં રૂબાબ, વીણા, ડફ, ખંજરી ઈત્યાદિનો ઘણી વાર ઉલ્લેખ જોવા મળે છે, જોકે આજે તેનો વપરાશ ઓછો થઇ ગયો છે.

ચિત્ર કે મૂર્તિમાં જોવા મળે તેવા પ્રકારની રાસલીલાનાં પાત્રોની વેશભૂષા અને મેક-અપ માટે આપણે આગળ ચર્ચા કરી જ છે. કૃષ્ણ નીચે સુરવાળ કે પીતાંબર પહેરે અને તેની ઉપર ઘેરદાર કતકચનિ પહેરે. અહીં પીળો, ભૂરો અને જાંબલી રંગ વધુ વપરાય છે. આની ઉપર પાછો દુપટ્ટો કે પતકા બાંધવામા આવે. ઉપરનું વસ્ત્ર લાંબી

બાંધના અંગરખા જેવું હોય છે. રાસલીલાના પાછળના અંશોમાં કતકચનિને બદલે પીતાંબર પહેરે છે. ગળામાં ફૂલોના હાર, મણકા કે મોતીની માળાઓ પહેરે છે. વ્રજરાસનો પોષાક અલગ જ છે. શિરોવસ્ત્ર તો તદ્દન અનોખું હોય છે. નાની પાઘ ઉપર અનેક ઘરેણાં પહેરાય છે. વચ્ચે મોરપીછનો ગુચ્છો ખોસવામાં આવે છે. એક બાજુ શંકુ આકારનું ગિલેટ કરેલું આભૂષણ લગાડવામાં આવે છે. મોરપીછની ઉપર કલગી લગાડેલી હોય છે. કાનની ઉપર ખોટા વાળની લટો લટકે અથવા ખભા સુધીના કે પછી છાતી સુધીનાં લટકતાં ઝૂમતાં પહેરાય છે. આ બધું કપાળને અર્ધા ભાગ સુધી ઢાંકતા મોરમુકુટથી બાંધી દેવાય છે. વલ્લભ-સંપ્રદાયના અનુયાયીઓ કલગીને ડાબી બાજુએ થોડી નમેલી રાખે છે. તો ગૌડીય અને નિમ્બાર્ક સંપ્રદાયના જમણી બાજુએ થોડી ઝૂકેલી રાખે છે. પાઘની પાછળથી કમર કે ઘૂંટણ સુધી કાળું વસ્ત્ર લટકતું હોય છે. કથાકલિના કૃષ્ણના પોશાકમાં પણ આવું જ હોય છે. જોકે લોકો માને છે કે આ "ચોરી" રાખવાની પાછળ કૃષ્ણે કાલીયદમન કર્યું તે પ્રસંગનો સંકેત છે. કદાચ પાછળ બાંધેલી દોરીઓને ઢાંકવા પણ રાખવામાં આવ્યું હોય. રાધા અને ગોપીઓને સાડી કે ચણિયા જ પહેરાવવામાં આવે છે. માથે મુકુટ, તેમ જ ગળામાં મોતીઓની માળા પહેરાય છે.

કૃષ્ણની વેશભૂષા ઘણી પરંપરાગત લાગે છે, કારણ કે સોળમી સદીના અને તે પછી રાજસ્થાની ચિત્રોમાં કૃષ્ણને પીતાંબર કે લાંબા ઘેરવાળા ચણિયા પર અનેક દુપટ્ટાઓ અને ઝાલર બાંધેલા આલેખેલા જોવા મળે છે. શ્રીનાથ અને નાથદ્વારા પિછવાઈનાં ચિત્રોમાં પણ કૃષ્ણ આવી જ જાતનો ચણિયો, કલગી, લાંબાં લટકતાં ઝૂમતાં અને મોરમુકુટ પહેરલા ચિત્રિત થયા છે. આવી ઢબનો પોષાક રાજસ્થાન અને ગુજરાતમાં લગભગ ત્રણસોથી ચારસો વર્ષથી પ્રચલિત લાગે છે. ઉત્તરપ્રદેશની મૃગાવતીના લઘુચિત્રની શૃંખલાનાં કેટલાંક ચિત્રોમાં આવા પોશાક જોવા મળે છે. આવી જાતના ચણિયાઓ અકબરના દરબારમાં થતા નૃત્યનાં દૃશ્યોમાં પણ જોવા મળે છે.

રાસની વેશભૂષાના ભલે અનેક સ્રોત હોય, પણ રાસધારીઓ એ કૃષ્ણના કથાવસ્તુ અને તે ઉપરાંત અન્ય સ્રોતમાંથી પણ પ્રેરણા લઈ લોકપ્રિય અને પ્રચલિત બનેલી પ્રણાલીને અપનાવી.

મણિપુરી રાસલીલાએ પણ પોતાનો આગવો પોશાક રચ્યો. તે પછી સામાન્ય માનવીના પોષાક કરતાં તદ્દન ભિન્ન અને દૈવી જ લાગે તે પ્રમાણે આયોજાયો, છતાં આ વ્રજરાસથી તદ્દન વેગળો છે.

દરેક દૃષ્ટિએ વ્રજની રાસલીલા ભારતીય કલાત્મક પરંપરાઓનું અદ્દભુત તેમ જ આકર્ષક ચિત્ર ખડું કરે છે. આ સ્થાનીય પ્રકારને પ્રાચીન કાળ તેમ જ ભારતના અન્ય પ્રાંતો સાથે અનેક સંબંધો છે. તેનું વિષયવસ્તુ શાસ્ત્રીય સંસ્કૃત સાહિત્યમાંથી તારવી શકાય. જોકે સોળમી સદીના સાહિત્ય પર તે વધુ અવલંબે છે. નાટ્યાત્મક અને કાવ્યાત્મક પ્રકારમાં બંગાળી, આસામી, ગુજરાતી અને રાજસ્થાની ભાષાઓ સાથે ઘણું સામ્ય છે. કલાત્મક પદ્ધતિમાં લઘુચિત્રની શૈલી સાથે રસપ્રદ સામ્ય જોવા મળે છે. નૃત્યની શૈલી આધુનિક પ્રશિષ્ટ કથક શૈલી સાથે નિકટતમ સામ્ય ધરાવે છે.

ફરીથી આપણે એવા નાટ્યરંગ પ્રકાર સમક્ષ આવી પહોંચ્યા, જે પ્રથમ દૃષ્ટિએ સરળ, અપરિષ્કૃત અને ગ્રામ્ય લાગે. અત્યારે આપણે દરેક તત્ત્વનું વિવરણ જોયું. તેના પરથી લાગે છે કે લોક અથવા *દેશી* શૈલી *માર્ગી* અથવા પરિષ્કૃત પરંપરાઓના પણ કેટલાક ગુણો ધરાવે છે. તેનું બાહ્ય પર્યાવરણ એટલે કે સામાજિક સંરચના અલબત્ત, ગ્રામ્ય અને સાધારણ રીતે લોક પ્રકારની છે તેમાં શંકા નથી. પરંતુ તેની આંતરરચના સુવિચારી અને અભિનય નૃત્ય તેમ જ સંગીતની સ્પષ્ટ રીતે નકકી કરેલ પ્રણાલી પર આધારિત છે.

પ્રકરણ 11

યાત્રા

બંગાળ અને ઓરિસ્સાએ આપણે આગળ પ્રસંગોપાત્ત જોયું તેમ ભારતીય સંસ્કૃતિના પ્રવાહમાં મહત્ત્વનું યોગદાન આપ્યું છે. ઓરિસ્સા તો ઘણી પ્રાચીન સંસ્કૃતિઓની માતૃભૂમિ હતી. ખંડગિરિ અને ઉદયગિરિ આ વિકાસોનાં ઉત્તમ ઉદાહરણો છે. જૈન પરંપરાઓ વિપુલ માત્રામાં નિરંતર ચાલી આવી અને બૌદ્ધ ધર્મનો વિસ્તૃત તેમ જ સમૃદ્ધ ઇતિહાસ તો મોજૂદ હતો જ. ભુવનેશ્વર, પુરી, કોર્ણાકના મધ્યકાલીન અવશેષો વિવિધ ભિન્નતાવાળા સ્થાપત્ય અને શિલ્પ પ્રણાલીઓને વાચા આપે છે. આ બધાંને રાજાઓ અને પાટવી કુંવરોએ પ્રોત્સાહન આપી સહાય કરી છતાં, બહુસ્તરીય જનજાતીય અને ગ્રામ્ય સંસ્કૃતિએ પણ તેને એટલું જ પ્રોત્સાહન આપ્યું. જનજાતીય અને માનવજાતિઓની વિવિધ ભાતોએ પ્રાદેશિક સંસ્કૃતિના ઘડતરમાં જે ભાગ ભજવ્યો તેને આજે સર્વ સંમતિથી સ્વીકૃતિ મળી છે. સાઓરાઓ અને પાઇકોએ આ પ્રણાલીઓને જાળવી રાખી. નહીં તો તે કયારની નિઃશેષ થઇ ગઇ હોત. તે જ પ્રમાણે બંગાળ પણ પ્રાચીન, મધ્ય અને આધુનિક ભારતની અનેક ગતિવિધિઓમાં અગ્રણી રહ્યું છે. મધ્યયુગના પાલ અને સેન રાજવંશોએ ભારતીય શિલ્પના અમૂલ્ય નમૂનાઓ આપ્યા. બંગાળની આસપાસના પ્રદેશો ખાસ કરીને બિહાર, ઓરિસ્સા અને નેપાળ પર તેનો પ્રભાવ સુવિદિત છે. તેની આદિવાસી સંસ્કૃતિએ પુરુલિયા છઉ જેવી શૈલીઓને પ્રોત્સાહન આપ્યું. આ શૈલીને તેને અનુરૂપ બિહાર અને ઓરિસ્સાના પ્રકારો સાથે ઘનિષ્ઠ સંબંધ છે. બંગાળ, બિહાર અને ઓરિસ્સાની જનજાતિઓ અને સમાજો વચ્ચે પણ ઘણું સામ્ય છે.

યાત્રા (તેનો ઉચ્ચાર જાત્રા થાય છે) જેવી સરળ છતાં મહત્ત્વની અને લોકપ્રિય શૈલી વિશે વાત કરતાં પહેલાં આ ઉપરાંત વિશેષ તત્ત્વો ધ્યાનમાં રાખવાં જોઇએ. સ્થળ અને કાળનાં દૃશ્યો તો પરિચિત છે. તેની રૂપરેખા પણ જરૂરત પૂરતી પ્રસ્તુત કરી છે. તેથી ફરીથી તેનું વિસ્તૃત વર્ણન નથી કર્યું. વળી, આ પ્રદેશો સંસ્કૃત પ્રણાલીના મહાન લેખકોની માતૃભૂમિ હતી. ઉપરાંત દસથી સોળમી સદી દરમ્યાન સંસ્કૃત ભાષા ઘણી સક્રિય બની હતી, કારણ કે નવી ઉદ્દભવતી ભાષાઓમાં ઘણી વ્યસ્ત હતી. પાછળથી આ ભાષાઓ મૈથિલી, બંગાળી અને ઉડિયા તરીકે ઓળખાઇ.

રાસલીલા, અંકીઆ-નાટ અથવા ભાઓનાના સંદર્ભમાં આપણે બંગાળ, ઓરિસ્સા, બિહાર, ઉત્તર પ્રદેશ અને આસામના સમાન ભાષાકીય તેમ જ સંસ્કૃત વારસા વિશે ધ્યાન દોર્યું જ છે. આપણે એ પણ જોયું કે

આસામી, અવધી, બંગાળી, ગુજરાતી, મૈથિલી, ઉડિયા અને રાજસ્થાની ભાષાઓ અપભ્રંશ અને લૌકિક બોલીઓમાંથી કેવી રીતે ઉદ્દભવી. મધ્યકાલીન ભારતની વૈષ્ણવ ગતિક્રિયા, વિચારો અને કલાત્મક અભિવ્યક્તિઓના સ્થળાંતર માટે એકમાત્ર નહીં, પણ મુખ્યત્વે જવાબદાર હતી તેનાં પણ વિશિષ્ટ લક્ષણો જોયાં.

આ સામાન્ય વારસો ચૌદમીથી અઢારમી સદી દરમ્યાન ભારતના ખૂણે ખૂણે વિકસેલી સાહિત્યિક અને નાટ્યરંગ શૈલીઓ માટે એક સળંગ પાર્શ્વભૂમિકા રચે છે. તેમ છતાં ઉત્તર તેમ જ દક્ષિણ ભારતના આ મધ્યકાલીન વારસાએ સંસ્કૃત પરંપરાઓ સાથે પોતાનો સંપર્ક ચાલુ જ રાખ્યો.

આ જ પ્રકારની વ્યાપક ચળવળ જ્યારે ઉત્તર ભારતના પશ્ચિમ ભાગોમાં તેમ જ પૂર્વીય ક્ષેત્રે ચાલુ રહી ત્યારે બંગાળ, ઓરિસ્સા અને બિહારે પોતાનું નાનું પણ વિશિષ્ટ સંકુલ રચ્યું. અહીં અનેક સમકાલીન વિકાસો થયા. અલબત્ત, જે કાળ આશરે મધ્ય બંગાળીનો (ઈ.સ. 1350-1800) કાળ તરીકે તેમ જ ઓરિસ્સા સાહિત્યનો ઉત્તર -ગંગ કે ઉત્તર-સારળા કાળ તરીકે ઓળખાવાયો છે તે બંને કાળ દરમ્યાન પારસ્પરિક આદાન-પ્રદાન તેમ જ પ્રભાવ રહ્યો હતો. ધાર્મિક-સામાજિક ચળવળ, સાહિત્યિક શૈલીઓ અને કલાત્મક અભિવ્યકિતઓ તેમના પ્રદેશાનુસાર વિભિન્ન તેમ જ વિશિષ્ટ હતી છતાં સમાન હતી.

ઓરિસ્સા અને બંગાળની યાત્રા આ ઘનિષ્ઠ સંબંધ તેમ જ સુવ્યક્ત પૃથક્તાનું શ્રેષ્ઠ ઉદાહરણ છે. આ પ્રકાર ઓરિસ્સામાં આમ તો લોક અને ગ્રામ્ય પ્રકારનો જ ગણાય છે. બંગાળમાં તો તેણે અત્યંત વ્યવસાયી, અર્ધ-નગરીય નાટયરંગનો મોભો પુનઃ પ્રાપ્ત કર્યો છે. તેણે આધુનિક નાટ્યરંગના વિકાસોમાં નોંધપાત્ર પ્રવેશ કર્યો છે.

બંગાળી કે ઉડિયા યાત્રાનો ઉદ્દભવ આમ તો અસ્પષ્ટ છે. તેના પર થયેલી ચર્ચાવિચારણાઓ પણ વિવાદાસ્પદ અને વિભિન્ન મતમતાંતરોવાળી રહી છે.

આપણે આ વિવાદાસ્પદ મતોના ઈતિહાસમાં ઊતરવું જરૂરી નથી તેમ જ તેનો કશો અર્થ પણ નથી. તેમ છતાં, અહીં એટલું કહેવું આવશ્યક છે કે આટલા મતમતાંતરો હોવા છતાં ઈતિહાસકારો અને વિવેચકો નાટ્યશાસ્ત્રમાં યાત્રાનો ઉલ્લેખ થયાનું જણાવે છે. ઉપરાંત બંગાળ, બિહાર અને ઓરિસ્સામાં જે નાટ્યાત્મક વિકાસો થયા તેને પણ જયદેવના ગીત-ગોવિંદને આભારી ગણાવ્યા છે. તે સર્વે એકમતે સહમત પણ થાય છે કે પંદર અને સોળમી સદીઓ દરમ્યાન વ્રજબોલી નામની આગવી કાવ્યાત્મક ભાષાશૈલી ઉદ્દભવી અને તે માત્ર વૈષ્ણવ કવિઓ દ્વારા સર્જાઈ. આપણે એ પણ જોયું કે શંકરદેવે આનો કેવી રીતે ઉપયોગ કર્યો અને મથુરા, વૃંદાવન સાથે તેમનો શો સંબંધ હતો. બંગાળ, ઓરિસ્સા અને બિહારમાં પણ ઘણા વૈષ્ણવ કવિઓ અને લેખકો હતા. તેઓ આ ભાષાને તેમની રચનામાં વાપરતા. આ સર્વેમાં મિથિલાના ઉમાપતિ અને વિદ્યાપતિનાં નામો સુવિદિત છે.

જોકે ઘણા ખરા વિદ્વાનોએ આ હકીકત તરફ ધ્યાન દોર્યું નથી, પણ અહીં એ યાદ રાખવું જરૂરી છે કે પ્રાદેશિક ભાષાઓમાં અને કલા શૈલીઓમાં આ વિકાસો સમાંતર પક્ષે મોજૂદ હતા. તે સંસ્કૃત ભાષાની સાથોસાથ જ ટકી રહ્યા હતા. આપણે આવું જ ઉદાહરણ કેરળ, આંધ્ર અને કર્ણાટકના સંદર્ભમાં જોયું. આમ જ્યારે સંસ્કૃતની પ્રવૃત્તિએ એક સીધી રેખામાં વિકાસનો ચીલો પાડયો ત્યારે પ્રાદેશિક ભાષાઓએ બીજી સમાંતર રેખા રચી. તે પૂર્વેની પ્રણાલીઓથી વિરુદ્ધ ન વિકસી, પણ સાથે જ રહી.

સાધારણ રીતે શોભાયાત્રા નાટ્યરંગ તરીકે ઓળખાય છે. પ્રથમ દષ્ટિએ જોતાં એમ જ લાગે કે તેને આ વિકાસો સાથે કંઈજ લેવાદેવા નથી, પણ હકીકતમાં તેનો વિકાસ ભાષા અને અન્ય કલાઓની વિકાસવૃદ્ધિથી ઘણો પ્રભાવિત થયો. યાત્રાના ઘણા રૂઢિનિયમો સીધી કે આડકતરી રીતે સંસ્કૃત નાટ્યરંગના નિયમોમાંથી આવેલા છે. અલબત્ત, તેનું મૂળ માળખું તો સંસ્કૃત પ્રણાલીમાંથી જ ઊતરી આવ્યું છે. તેનો ઉત્તર વિકાસ તો

સ્પષ્ટપણે પ્રાદેશિક જ રહ્યો. ઓરિસ્સામાં વિદ્યાધરે એકાવલી રચી અને ગોવર્ધન આચાર્યે સંસ્કૃતમાં આર્ય સપ્તશતી રચી. *સાહિત્યદર્પણ*ના રચયિતા વિશ્વનાથ જેવા શાસ્ત્રકારો તેમ જ *સિદ્ધાંતદર્પણ*ના કર્તા સામન્તચન્દ્ર શેખર જેવી મહાન વિદ્વાન વિભૂતિઓ સુધી તો બીજા અનેક ટીકાકારો અને શાસ્ત્રકારો થઇ ગયા. સંસ્કૃત નાટકોની ભજવણી બંગાળ અને ઓરિસ્સામાં પ્રચલિત હતી જ અને આપણી પાસે ઉત્તરરામચરિત તેમ જ *માલતી-માધવ* બંગાળ અને ઓરિસ્સામાં રજૂ થયાની નોંધ પણ છે. પ્રબોધચંદ્રોદયે શંકરદેવને પ્રભાવિત કર્યા અને તે સંભવતઃ ઓરિસ્સામાં જ લખાયું. તે ઉપરાંત મુરારી મિશ્રનું *અનરઘરાઘવ* રામ કથાવસ્તુ પર આધારિત પહેલું ચક્રિક નાટક હતું. બંગાળમાં પણ આવી જ પ્રવૃત્તિ થઇ રહી હતી. સ્વાભાવિક રીતે (ભારતના અન્ય ભાગોમાં પોતાના જેવા બીજા પ્રકારોની જેમ) સંસ્કૃત પરંપરાઓ અને પ્રાદેશિક કલાત્મક શૈલીઓમાંથી પ્રેરણા મેળવી હશે. ઉપલબ્ધ સાહિત્યિક સામગ્રી અને તેની કલાત્મક શૈલી તેમ જ પદ્ધતિના વિશ્લેષણથી આ હકીકત સ્પષ્ટ થાય છે.

બંગાળમાં "ચર્યા" નામનો સંગીત પ્રકાર નવમી અને બારમી સદી દરમ્યાન પ્રચલિત હતો. અમરકોષ પરની ટીકાઓમાં તેનો ઉલ્લેખ છે તેમ જ તેના કેટલાક અંશો તામ્રપત્ર પર પણ નોંધાયા છે. આ ગીતોની ભાષા અવહટ્ઠને ઘણી મળતી આવે છે. તે મહાયાન બૌદ્ધ સંપ્રદાયના અનુયાયીઓ દ્વારા રચાયા હોય તેવું મનાય છે. તેમાં બુદ્ધ નાટક અને વાજિંત્રોનો પણ ઉલ્લેખ છે. જોકે આ પરથી કોઇ ચોક્કસ નિષ્કર્ષ પર આવી ન શકાય. પરંતુ એટલું સ્પષ્ટ છે કે આ એક સંગીતપ્રધાન નાટક પ્રકાર હતો. તે લગભગ નવમીથી બારમી સદી દરમ્યાન પ્રચલિત હતો. આ જ અરસામાં ઓરિસ્સામાં ચર્યા પદો પણ પ્રચલિત હતાં. પ્રાચીન કાળથી ઓરિસ્સા બૌદ્ધ ધર્મનું મહાન ક્ષેત્ર રહ્યું હતું. આની અસર ઓરિયા સાહિત્ય તેમ જ પ્રાચીન ભારતના વાસ્તુશાસ્ત્ર, શિલ્પશાસ્ત્ર અને ચિત્રકળા ઉપરાંત મધ્યકાલીન ભારતમાં પણ એટલી જ પ્રબળ રીતે પ્રવર્તતી હતી.

બૌદ્ધ વસ્તુકથા પર આધારિત *ચર્યા પદો* અને નાટકોએ પછીના વિકાસ માટે ફળદ્રુપ ભૂમિકા પૂરી પાડી. તે જ રીતે બંગાળ, ઓરિસ્સા અને બિહાર રાજ્યોમાં ગીત-ગોવિંદે કાવ્યાત્મક, સંગીતક અને નાટ્યાત્મક પ્રવૃત્તિઓને વેગ આપ્યો. તેનો અજોડ અને વશીભૂત કરતો પ્રભાવ આ પ્રદેશો પૂરતો જ મર્યાદિત ન હતો, પણ આંધ્ર પ્રદેશ, રાજસ્થાન અને પાછળથી કેરળ સુધી પણ પ્રસર્યો. *શ્રીમદ ભાગવત* અને બીજાં પુરાણોથી વિપરીત તેણે વર્ણનાત્મક વૃત્તાંતમાં નાટ્યાત્મક તત્ત્વનો ઉમેરો કર્યો. ગેય કાવ્યાત્મક શૈલી હોવા છતાં બે સાથે સંગીતના અંતરાઓ અને વર્ણનાત્મક ફકરાઓ હોવા છતાં રાધા, સખી અને કૃષ્ણ નાટકનાં પાત્રો બન્યાં. તેણે રામલીલા શૈલીના બંધારણમાં અગત્યનો ભાગ ભજવ્યો, જોકે તે થોડે અંશે આડકતરી રીતે ભજવાયો. તે ઉપરાંત દક્ષિણ ભારતની ભાષામાં રચાયેલ પ્રબંધ શૈલી પરની તેની અસર પણ જોઇ. વસ્તુકથા તેમ જ કાવ્યાત્મક રચનાની નૂતન શૈલીમાં સંગીત અને નૃત્ય અંગીભૂત થઇ ગયાં હતાં તે શૈલીનો પરિચય કર્યો. તે બંનેમાં *ગીત-ગોવિંદ*નો પ્રભાવ કેટલીક બંગાળ અને ઓરિસ્સાની શૈલીઓના કંઠસંગીત અને પઠન શૈલીમાં પ્રચલિત હતો તે ત્યાંની લોકપ્રિય શૈલીની પશ્ચાદભૂમાં જોઇ શકાય. આ બધામાં ઓરિસ્સાની ચૌતિસા કૃતિઓ અને બંગાળના સિદ્ધાચાર્યોનાં ગીતો સૌથી અગત્યનાં છે. ગીત-ગોવિંદ પછી બંગાળી, ઉડિયા અને મૈથિલીની બધી નવી રચનાઓ પ્રબંધ પ્રકારની સાહિત્ય શૈલીને અનુસરવા લાગી. આ ભાષાઓમાં *ગીત-ગોવિંદ*ના અનેક અનુવાદો અને અનુકરણો થવા લાગ્યાં. ઓરિયામાં જ નહીં નહી તો છથી વધારે અનુવાદો થયા. આમાંથી ધરણીધર અને વૃંદાવનદાસના અનુવાદો સૌથી વધુ પ્રચલિત હતા. તેમાંના વૃંદાવનદાસના અનુવાદમાં જયદેવની જેમ રાગ અને તાલ પણ જણાવાયા છે.

મિથિલાના *ઉમાપતિ* (ઇ.સ. 1324) અને વિદ્યાપતિ (ઇ.સ. 1403) જયદેવની શૈલીને સંપૂર્ણ અનુસર્યા. ઉમાપતિનું *પારિજાતહરણ* પૌરાણિક કથા પર આધારિત હતું. આ કથાવસ્તુ મધ્યકાલીન ભારતમાં ઠેર ઠેર

પ્રચલિત હતું. તેમણે તેને સંગીતમાં ઢાળેલ નાટ્યાત્મક બંધારણમાં જ નાટ્યાત્મક રજૂઆત થઈ શકે તેવા સ્વરૂપમાં રજૂ કર્યું. વિદ્યાપતિએ પણ આ જ પ્રણાલી પર આધારિત સંગીતમય *ગોરક્ષક* રચના કરી.

બંગાળમાં બડુ ચંડીદાસની રચનાઓ લોકપ્રિય થવા લાગી. તેઓ *ગીત-ગોવિંદ*ની સંગીત પ્રણાલીને ઘનિષ્ટ રીતે અનુસરતા. તેઓ *શ્રીકૃષ્ણ કીર્તન, શ્રીમદ્દ ભાગવત પુરાણ* અને *મહાભારત*માંથી વસ્તુકથા લે છે. તેની કથા શ્રીકૃષ્ણ, રાધા અને એક વૃદ્ધા-બડાઈ એમ ત્રણ પાત્રોના ગેય સંવાદો દ્વારા પ્રસ્તુત કરાઈ છે. આ ત્રણથી નાટય સંરચના થઈ અને મધ્યકાલીન યુગનાં લખાણો અને નાટ્યરંગના પ્રસ્તુતિકરણનું જાણે પ્રમાણરૂપ થઈ ગઈ.

ગમે તેમ, પણ અહીં નોંધવું જરૂરી છે કે ભલે પ્રબંધ શૈલી ભારતના અન્ય ભાગોમાં એટલી જ પ્રચલિત હતી. રાસ કે રાસકનો આપણે રાસલીલાના સંદર્ભમાં ઉલ્લેખ કર્યો તે બંગાળ અને ઓરિસ્સામાં અસ્થાને હતો. માત્ર કૃત્તિવાસની બ્રજબોલીમાંની એકમાત્ર રચના રાસો કે રાસ કહેવાઈ.

આ સાથે ગદ્ય શૈલીનો પણ વિકાસ થયો. આ દક્ષિણના વાચન પ્રકારોને પ્રતિરૂપ હતો. તેમને વચનિકા પણ કહેતા દંતકથા અને લોકકથા ઉપરાંત ઈતિહાસવૃત્ત પર આધારિત ગદ્ય વૃત્તાંતોના વાહક હતા. સારલાદાસનું આ ક્ષેત્રે ઉડિયા સાહિત્ય અને નાટ્યાત્મક પ્રવૃત્તિમાં યોગદાન, જયદકવના પ્રભાવના ક્રમમાં બીજા ક્રમે આવે છે. તેમણે ઉડિયા જનસામાન્યની ભાષામાં *મહાભારત*નું ભાષાંતર કર્યું. તેના પ્રસંગોને અવસ્થાનુસાર વળાંક આપી ઉપદેશાત્મક સ્વરૂપ આપ્યું. બીજા રચયિતાઓ પણ તેમને અનુસર્યા. બંગાળમાં તેમના પછી પરમેશ્વરદાસનું *મહાભારત* લખાયું.

સાહિત્યિક પ્રવૃત્તિઓએ પણ *રામાયણ*માં નવો ઉત્સાહ બતાવ્યો. આ જ અરસામાં બંગાળ અને ઓરિસ્સામાં અનેક *રામાયણ*નાં રૂપાંતરો થયાં તે પરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે ઓરિસ્સામાં બલરામદાસે ઓરિયા રામાયણ રચ્યું. તેમાં રામ તુલસીદાસના દૈવી નાયક કરતાં વધુ માનવીય આલેખાયા પાત્રોને સ્થાનીય અને લગભગ પારિવારિક રંગે ચિત્રિત કર્યા. તેમણે અભિનવ પ્રસંગો પણ અનેક ઉમેર્યા. કૃત્તિવાસે તેમના થોડા સમય પછી, લગભગ સોળમી સદીની મધ્યમાં, બંગાળી *રામાયણ* લખ્યું. તેઓએ પણ બલરામની જેમ વાર્તા અને ભાષાને બદલી, સ્થાનિક બોલીમાં વધુ સહજતાથી લોકો સમજી શકે તેવી રચના કરી. આ બન્નેએ યાત્રા પ્રકારને નાટ્યરંગના દૃશ્ય માટે ઉત્કૃષ્ટ સાહિત્યિક સામગ્રી પૂરી પાડી.

રામાયણ અને *મહાભારત* સાથે *શ્રીમદ્દ ભાગવત*માં પણ નવો ઉત્સાહ જાગ્રત થયો. બલરામદાસના સમકાલીન, પણ વયમાં નાના જગન્નાથ દાસે ઉડિયા *ભાગવત* લખ્યું. તેઓ વિશાળ જનસમુદાય સમક્ષ કૃષ્ણના પ્રસંગોનું આખ્યાન કરતા તેમના જીવન વિશે અનેક લોકવાયકાઓ અને લોક કથાઓ રચાઈ, જે આજે પણ પ્રચલિત છે.

અને *ગીત ગોવિંદ*ના પ્રભાવશાળી વાતાવરણમાં ચંડીદાસ, ઉમાપતિ, વિદ્યાપતિનાં લખાણો તેમ જ ભાષાંતરો ઉપરાંત *રામાયણ, મહાભારત* અને *શ્રીમદ્દ ભગવતનાં* સ્થાનિક રૂપાંતરો વચ્ચે ચૈતન્યનું ભવ્ય વ્યકિતત્વ સમક્ષ આવ્યું. તેમનો પ્રભાવ વિસ્તૃત તેમ જ વ્યાપક હતો. બંગાળ અને ઓરિસ્સા બંને તેમની માતૃભૂમિ સમાન જ હતાં. એકમાં જન્મ લીધો, પણ જીવનનાં મહત્ત્વપૂર્ણ વર્ષો તો બીજા પ્રદેશમાં જ ગાળ્યાં.

જ્યારે દેશના અનેક પ્રાંતોમાં રાજકીય અને આર્થિક પરિસ્થિતિ સદંતર કથળી ચૂકી હતી ત્યારે ચૈતન્ય અને તેમના અનુયાયીઓએ સાંસ્કૃતિક ક્ષેત્રે રાષ્ટ્રીય એકીકરણ કરવામાં મહત્ત્વનો ફાળો આપ્યો. તેમણે સમાજમાં જે પુનઃ જાગૃત્તિ આણી તે તો સુવિદિત છે. તેની પુનરુકિત આવશ્યક પણ નથી. અલબત્ત, કેટલાક ઈતિહાસકારો માને છે કે તેનું પુનઃ મૂલ્યાંકન ઘણું જરૂરી છે. આપણને તો અત્યારે તેમના સર્જકો, નાટકના દિગ્દર્શકો અને જેમણે નાટકનો ધાર્મિક-સામાજિક હેતુ માટે તેના વાહક તરીકે ઉપયોગ કર્યો તેઓમાં જ રસ છે. કદાચ ચૈતન્યે તેના એકીકરણ કરતા સમાજવાદી મૂલ્યને પારખ્યું. તેમની પહેલાંના સંતોએ પણ આ ક્ષેત્રે પ્રયત્નો તો કર્યા અને કંઈક

અંશે સફળ પણ થયા. ચૈતન્યે આ બધાને વેગ આપ્યો, જેથી પૂર્વ ભારત ઉપરાંત ઉત્તર ભારતમાં પણ તેની અસર વ્યાપી. સૌ પ્રથમ નાટ્યાત્મક દૃશ્યના પ્રસ્તુતીકરણ માટે આપણે ચૈતન્ય અને તેમના અનુયાયીઓના ઋણી છીએ. આ જ પ્રસ્તુતીકરણમાં ચૈતન્યે રુકમિણીની ભૂમિકા ભજવી. આજની બંગાળ અને ઉડિયા યાત્રાની પુરોગામી કૃષ્ણયાત્રાનો પ્રારંભ હશે. આગળ જણાવ્યા પ્રમાણે બંગાળ અને ઓરિસ્સામાં નૃત્ય અને નૃત્ય નાટ્ય પ્રકારો પહેલેથી પ્રચલિત હતા. નટ ગીતિ નામનો પ્રકાર બંગાળ અને ઓરિસ્સામાં પ્રચલિત હતો ત્યારે આખ્યાનો, ગીતો અને નૃત્યોના અનેક પ્રકારો પણ મોજૂદ હતા. આ બધાંમાંથી પુરોગામી પ્રકાર આજે સાહિ યાત્રા તરીકે ઓળખાય છે. તેમાં બે કે બેથી વધુ જૂથો, લડાયક વૃત્તિથી નહી, પણ હરીફાઈના જુસ્સા સાથે ટોળામાં સરઘસ કાઢી આવે છે. ઓરિસ્સામાં પણ આસામના નામઘરની જેમ, મંદિર સાથે સંકળાયેલા અનેક નટ-મંડપો ઉપરાંત, ભાગવતઘર પ્રથા પણ હતી. પરંતુ આ સર્વે તત્ત્વોનો સમાવેશ થઈ શકે અને વિશાળ જનસમુદાય સમક્ષ રજૂ કરી શકાય તેવી નાટ્યરંગ પ્રણાલી તો ચૈતન્ય અને તેમના અનુયાયીઓને જ આભારી હતી. તેમણે મંદિર તેમ જ રંગભૂમિના ક્ષેત્રમાંથી બહાર લાવી ગામની શેરીઓમાં તેને પ્રસ્તુત કરી. ઓરિસ્સા, વૃંદાવન અને બીજા પ્રદેશોના બહોળા પ્રવેશ દરમ્યાન તેઓ અનેક વૈષ્ણવ સંતો અને કવિઓને મળ્યા. તેમાંના ઘણાએ વૈષ્ણવ કથાવસ્તુ પર આધારિત અનેક સંગીતમય નાટકો રચ્યાં. આ સર્વેને કૃષ્ણ યાત્રા અથવા જાત્રાના એક જ શીર્ષક હેઠળ લાવી શકાય. તેમના પટ્ટશિષ્યો, સનાતન અને રૂપ ગોસ્વામીએ આવાં ઘણાં નાટકો રચ્યાં. કેટલાક માત્ર કૃષ્ણના તો કેટલાક રાધા અને કૃષ્ણના કથાવસ્તુ પર આધારિત હતાં. કહેવાય છે કે રૂપ ગોસ્વામીનું લલિત-માધવ નાટક, ચૈતન્યના પુરીના નિવાસસ્થાન, રાધાકાન્ત મઠમાં ભજવાયું. રાય રામાનન્દે *જગન્નાથવલ્લભ* લખ્યું અને તે પણ જગન્નાથ મંદિરના પ્રાંગણમાં ભજવાયું. પછી તો ચૈતન્યની અન્ય પ્રવૃત્તિ સાથે આ નાટક પણ તેમના મઠમાં ભજવાતું. વળી *રુકમણી હરણ*માં ચૈતન્ય પોતે રુકમિણી બન્યા. તેમાં રાય રામાનન્દે કદાચ ચૈતન્ય સાથે જોડાવા ઓરિસ્સાના વાઈસરોયની પદવી ત્યજી અને નાટકના નાયકનો ભાગ ભજવ્યો. પુરીના જગન્નાથ મંદિરની બહાર ગોષ્ઠિ અને યાત્રાનાં અનેક નાટકો ભજવાતાં હતાં તેના પુષ્કળ પુરાવાઓ મોજૂદ છે. પીયૂષલહરી તેમાંનું મહત્ત્વનું નાટક છે.

આ બધા સંતોએ વ્યાપક ધાર્મિક-સામાજિક ચળવળરૂપે નાટકો પ્રસ્તુત કરવાની પ્રથા સ્થાપી તેમાં શંકા નથી. ચૈતન્યના સમકાલીન અને અનુગામી લેખકો દ્વારા લખાયેલ ચૈતત્યનાં જીવનચરિત્રો, લઘુચિત્રો, પટચિત્રો અને પુસ્તકનાં પૃષ્ઠો પર આલેખાયેલ ચિત્રો પરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે ચૈતન્ય તેમના અનુયાયીઓ સાથે તન્મય થઈ ગાતા અને નાચતા.

અનુયાયીઓની પ્રવૃત્તિ નાટ્યક્ષેત્રે ઉલ્લેખનીય હતી. *ચૈતન્ય ચંદ્રોદય* જેવાં નાટકોનું કથાવસ્તુ ચૈતન્યના વ્યક્તિત્વ પર આધારિત હતું. બીજાં બધાં રાધાકૃષ્ણની કથા પર આધારિત હતાં. જયદેવ પહેલાં રાધાનો પ્રારંભિક ઉલ્લેખ કર્યો હતો અને નાયિકાનું મુખ્ય પાત્ર આપ્યું. પછી તો તેને વૈષ્ણવ સંપ્રદાયના ગુહ્ય તેમ જ વૈજ્ઞાનિક અભિધાનમાં રજૂ કરવી કે કેમ તે તો *ચૈતન્ય*ના અનુયાયીઓ પર આધારિત હતું. આ સર્વે નાટ્યાત્મક લખાણોમાં સંગીતે મહત્ત્વનો ફાળો આપ્યો કે ભજવ્યો. સંગીત નાટકના પ્રકાર તરીકે ઓળખાતું જે પાંચ અંકી *જગન્નાથ વલ્લભ*, *ગીત્- ગોવિંદ*ને ખૂબ નજીકથી અનુસરે છે. *દાન- કેલિ-કૌમુદી* પોતાને ઉપરૂપકના પ્રકાર *ભણિત* તરીકે ઓળખાવે છે, તે એકાંકી નાટક છે. *વિદગ્ધ-માધવ* સાત અંકમાં લખાયેલ વધુ વિસ્તૃત નાટક છે. *લલિત-માધવ* એથી વધુ જટિલ છે; તેની વસ્તુકથા અને કથાનક દસ અંકોમાં વણાયેલ છે.

સોળથી સત્તરમી સદી દરમ્યાન ચૈતન્યની એકમાત્ર વૈષ્ણવ ચળવળમાંથી બે પ્રવાહો શરૂ થયા. એક કીર્તન ગાવાની પ્રથા અને બીજામાં કૃષ્ણ કે કૃષ્ણ-રાધાના કથાવસ્તુ પર આધારિત નાટ્યાત્મક પ્રસ્તુતીકરણ. ત્યાર પછી મણિપુરે પણ આ બે પ્રકારોને અપનાવ્યા અને આપણી સમક્ષ બંને ક્ષેત્રની કીર્તનની આગવી શૈલીઓ ઉપરાંત

યાત્રા રજૂઆતની શૈલી આવી. આસામમાં પણ આનો વિકાસ થોડા સમય પહેલાં કે લગભગ સમકાલીન જ હતો, પણ તેના પછી તો નહોતો જ થયો.

સોળથી અઢારમી સદી દરમ્યાન ઓરિસ્સા, બિહાર, બંગાળ, આસામ અને મણિપુરીના દરેક ભાગમાં આના એકધારા વિકાસનો ઇતિહાસ જોઈ શકાય છે. આના વિકાસની કથા આમ તો ખૂબ રસપ્રદ છે, કારણ કે ભારતીય સાંસ્કૃતિક દૃષ્ટાંતમાં તો પ્રાદેશિક શૈલીઓ અને પ્રણાલીઓ પારસ્પરિક આદાનપ્રદાનની લાક્ષણિકતા છે. તામિલનાડુ અને આંધ્ર પ્રદેશના ભાગવતમેળા અને યક્ષગાનનો ઇતિહાસ તપાસતી વેળા આપણે આવી જ પ્રક્રિયા જોઈ હતી. આ પરસ્પર આદાન-પ્રદાન અને અન્યોન્ય પ્રભાવનાં રહસ્યો રજૂ કરવાં ખૂબ જટિલ છે.

કાળક્રમે, પણ દૃઢતાથી, કૃષ્ણ યાત્રાનાં પાત્રો, પૌરાણિક કથાઓ કે *ગીત -ગોવિંદ*નાં માત્ર *રાધા, કૃષ્ણ* અને સખી એમ ત્રણ ચીલાચાલુ પાત્રો પૂરતાં જ સીમિત ન હતાં. ઐતિહાસિક લખાણો, સામાજિક ટીકાઓ અને વાસ્તવિકતા પણ તખ્તા તર આવી અને ભકિતસભર સંગીતમય નાટકના સ્વરૂપને બોલાતા (ગદ્ય સંવાદના) નાટકમાં ફેરવી નાખ્યું. આમાં વચ્ચે વચ્ચે સંગીત તાલ અને ગતિક્રિયાના ટુકડાઓ પણ આવે. આ નવાં નાટકોમાં રામથી માંડી *શિવ, કાલી* તેમ જ માનવી પ્રેમ-સંબંધોની કથાઓ પણ આવે. અમુક દેવો કે નાયકોના અનુયાયીઓનાં પ્રતિદ્વંદ્વી જૂથો એકસાથે કે ક્રમવાર નાટકો રજૂ કરતાં. આ પ્રકારમાં હિંસા, ખૂનામરકી, ભયંકરતા જેવી નવી સામાજિક વાસ્તવિકતા પણ પ્રવેશી. ઓગણીસમી સદીના પ્રારંભ કાળમાં *રામ જાત્રા, દુર્ગા જાત્રા, શિવ જાત્રા* અને એવી બીજી જાત્રાની પ્રણાલીઓ બંગાળમાં વિકસી ચૂકી હતી. ઓગણીસમી સદીમાં *વિદ્યાસુન્દર* નામની રોમાંચક કથા બંગાળની યાત્રામાં પ્રફુલિત હતી. ઓરિસ્સામાં 1834 માં રચાયેલ *પદ્માવતીહરણ* નામનું ઐતિહાસિક નાટક ઘણું લોકપ્રિય થયું.

આ પછી રઘુનાથ પચ્છિનું *ગોપીનાથ વલ્લભ નાટક* આવ્યું. આધુનિક ઉડિયા નાટકના જનેતા ગણાતા રામશંકર રેએ *કાંચી-કાવેરી* નામની ઐતિહાસિક પ્રેમગાથા રચી. નાટકનું કથાવસ્તુ રાજા પુરુષોત્તમદેવ અને તેમની રાણી પદ્માવતીના જીવન પર આધારિત છે. તે બંગાળમાં પણ ઘણી પ્રચલિત થઈ અને અનેક તખ્તા પર ભજવાતાં નાટકોનું કથાવસ્તુ બની ગઈ. રામશંકરે તેનું નવું સ્વરૂપ આપ્યું. તે પછીની નાટ્યાત્મક રજૂઆતના પ્રતીક સમાન બની ગયું.

સોળમી સદીમાં બલરામ દાસે "*લક્ષ્મી પુરાણ સ્વાંગ*" લખ્યું તે પરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે સ્વાંગ શબ્દ તે સમયમાં જાણીતો હતો. સ્વાંગની પરંપરા અઢારમી સદી સુધી ચાલી.

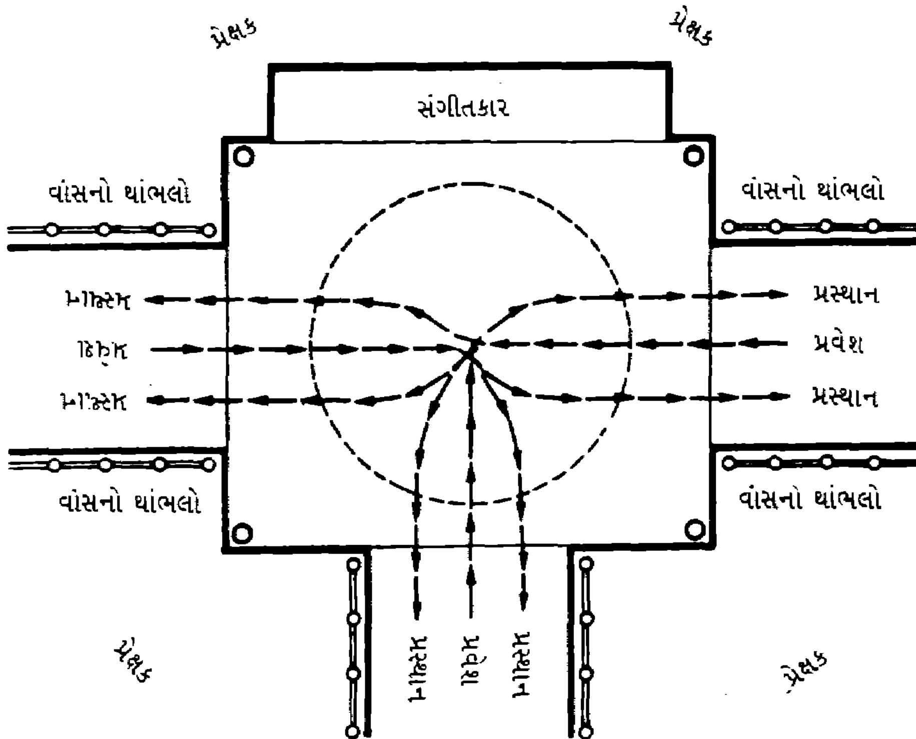
ઓગણીસમી સદીમાં બ્રિટિશ શિક્ષણની અસર અને રાજકીય ચળવળને કારણે બે સમાંતર વિકાસો થયાઃ એક તો પશ્ચિમી અસર નીચે આધુનિક નાટ્યરંગનો વિકાસ અને બીજો તે સમાજસુધારા અને રાજકીય પ્રતિસાદ માટે પરંપરાગત નાટ્યરંગને માધ્યમ તરીકે વાપરવાની પ્રબળ ઇચ્છા. બંને સમાંતર પ્રવૃત્તિઓ વિરોધાભાસી છતાં તર્કસંગત હતી. આમ જ્યારે શેક્સપિયર અને અંગ્રેજ નાટકકારો ભારતીય ભાષાઓમાં રૂપાંતરિત થઈ આપણી રંગભૂમિ પર ભજવાતાં હતાં ત્યારે રાષ્ટ્રીય પરિસ્થિતિનું કથાવસ્તુ *યાત્રા*માં અપનાવાયું. આના ફળસ્વરૂપે *સ્વદેશી યાત્રા* નામનો અલગ જ યાત્રા પ્રકાર, ખાસ કરીને બંગાળમાં પ્રકાશમાં આવ્યો. *મહાત્મા ગાંધી*નું અસહકારી આંદોલન અને અસ્પૃશ્યતાનિવારણ જેવા વિષયો યાત્રામાં ખૂબ લોકપ્રિય હતા. આ પ્રથા 1947 પછી પણ ચાલુ જ રહી છે. તેમાં *વિદ્યાસાગર, રાજા રામ મોહન રાય, હિટલર* તેમ જ અન્ય રાજકીય નેતાઓનાં જીવનચરિત્રોથી માંડી સળગતા સામાજિક પ્રશ્નોની કથાવસ્તુઓનો સમાવેશ થતો અને યાત્રાના માધ્યમ વડે તે અસરકારક બનતાં.

યાત્રાની શૈલીના બંધારણની પૃષ્ઠભૂમિકા અને તેમાં પ્રભાવકારી તત્ત્વોનું સંક્ષિપ્ત સર્વેક્ષણ કર્યા પછી સ્પષ્ટ

થયું હશે કે નાના સીમિત પ્રારંભોમાંથી ધીરે ધીરે એક આગવી શૈલી જન્મી, જે ઉચ્ચ અને નિમ્ન, સુશિક્ષિત અને અભણ, ધાર્મિક તેમ જ સામાન્ય એમ સર્વ પ્રકારના જનસમુદાય સાથે એકસરખી રીતે સંપર્ક કેળવી શકે. તેમ છતાં યાત્રા સંસ્કૃત પરંપરા સાથે અથવા તો તે પ્રદેશમાં પોતાનું અસ્તિત્વ ટકાવી રાખવા સતત, પ્રવૃત્તિશીલ રહી.

કોઈ પણ શૈલી પોતાને જાળવી શકે, પોતાનામાં વૃદ્ધિ કરી શકે અથવા રૂપાંતર તો જ લાવી શકે જો તેનામાં સમયાનુસાર પરિવર્તન લાવવાનો ગુણ હોય. ચૈતન્યના સમયથી તે વીસમી સદી સુધી કયારેક તે અન્ય શૈલીઓની જેમ કેવળ વંશપરંપરાગત ચાલી આવતી પ્રથામાં જ સ્થગિત નથી થઈ ગઈ.

જેમાં સોળ ફૂટના ચોરસ અને અઢી ફૂટ ઊંચા ઓટલાવાળો તખ્તો બનાવવામાં આવે છે તેને આસર કહે છે. બે ફૂટ ઊંચા બે માંચડાઓ બન્ને બાજુએ ઊભા કરવામાં આવે છે. એક પર ઢોલક, મંજીરા અને ઘૂઘરા વગાડનારાનું વાદ્યવૃંદ બેસે છે. બીજા પર કલેરિનેટ વગાડવાવાળા, બંસરીવાદક, વાયોલિનવાદક, ભૂંગળકાર અને હવે તો હારમોનિયમ વાદક પણ બેસે છે. તખ્તાના એક ખૂણેથી નાના પૂલ જેવું પસાર થાય છે. આ નાન વાંસડાઓનો બનેલો હોય છે. (આકૃતિ નીચે આપવામાં આવી છે). લગભગ સાઠ ફૂટ લાંબો આ માર્ગ નેપથ્ય



અને રંગમંચને સાંકળે છે. પુરુલિયા છઉમાં આવી જ પદ્ધતિ છે. આ પૂલનો ઘણી રીતે ઉપયોગ થાય છે. તેનાથી ગલી કે ધોરી માર્ગ કે મંદિરનો પથ દર્શાવાય છે, સરઘસનું સ્થાન બને છે. અથવા તખ્તા પર ભજવવા માટે

રંગભૂમિ પર પહોંચે તે પહેલાં લશ્કર એકઠું કરવાનું સ્થળ. એમ તેના અનેક ઉપયોગ થાય છે. તખ્તાની ચારે બાજુએ વાંસ ઊભા કરવામાં આવે છે. તેની પર લાઈટ રાખવામાં આવે છે. શરૂઆતમાં નામઘર રંગભૂમિમાં તેલના દીવા બાળવામાં આવતા. આજે તો વીજળીના ગોળા કે બીજી લાઈટ વાંસ પર રાખવામાં આવે છે. કયારેક વાંસ પર રંગભૂમિને ઢાંકતો ચંદરવો બાંધવામાં આવે છે. દોરડાં પર ઝીણી લાઈટો પણ કરવામાં આવે છે. પ્રેક્ષકો ચારે તરફ ફરતે બેસે છે. તેમાં એક ભાગ સ્ત્રીઓ માટે અલાયદો હોય છે.

અંકીઆ-નાટ કે ભાઓનાની જેમ કોઈ પણ જાતની રંગસજ્જાની ચીજો ભાગ્યે જ વપરાય છે. મોટે ભાગે માત્ર એક ખુરશી જ હોય છે. તેનો અનેક પ્રકારે ઉપયોગ થાય છે, જ્યારે નટોને બીજી વસ્તુની જરૂર પડે ત્યારે પોતે જ ઉપાડીને તખ્તા પર લાવે છે. તેને પોતે જ પાછી લઈ જાય છે.

બીજી નાટ્યરંગ શૈલીઓની જેમ યાત્રાની મુખ્ય રજૂઆત પહેલાં થોડી પૂર્વવિધિઓ થાય છે. જોકે, યક્ષગાનની જેમ નેપથ્ય ગૃહમાં નથી થતી, તેમ જ *કૃષ્ણાટ્ટમ* કે *અંકીઆ-નાટ* અથવા રાસલીલાની જેમ પડદાની પાછળ પણ થતી નથી. પણ અહીંયાં *કંઠસંગીત* અને વાજિંત્રો વગાડીને પૂર્વવિધિ થાય છે. શ્યામ, કલ્યાણ, વિહણ, પૂર્વી ઈત્યાદિ રાગો ઉપરાંત બીજા ઘણા રાગો વગાડવામાં આવે છે. વાજિંત્ર પર એક ધૂન વગાડયા પછી તે જ ધૂન કંઠસ્વરમાં ગવાય છે. વાદ્યવૃંદના આ સંગીત પછી તરત જ પૂલ પરથી નર્તકોનું ઝુંડ તખ્તા પર દોડી આવે છે અને નૃત્ય શરૂ કરે છે. આ સમૂહ નૃત્ય પછી ઘણું ખરું એક નર્તક અલગ નૃત્ય કરે છે. આ બધાં નૃત્ય *નાટ્યશાસ્ત્ર*માં જણાવેલ *પૂર્વરંગ* અને પિંડીબંધના અવશેષ સમાં છે.

આ પછી *કૃષ્ણ, શિવ* અને દુર્ગાની દંતકથાઓમાંથી પ્રસંગો ભજવાય છે. આમાં *મહિષાસુર* મર્દિનીનો પ્રસંગ સૌથી પ્રચલિત છે. નૃત્ય અને વિવિધરંગી નાટ્યાત્મક અસરો સાથે આ પ્રસંગ પ્રસ્તુત કરાય છે. પછી આ અંશ પૂરો થાય એટલે બધાં પાત્રો મૂર્તિવત્ ઊભાં રહી જાય છે.

પછી મોટી ભૂંગળો અને ઢોલક, મૃદંગ અને ડંકાઓના ઊંચા ધ્વનિ સાથે મૂળ નાટક શરૂ થાય છે. પ્રસ્તાવના, આંગિક ચેષ્ટાઓ અને વાદ્યસંગીત કથાકલિના પટુપદુ અને યક્ષગાનમાં મૂળ નાટ્યક્રિયા પૂર્વે થતી ક્રિયાઓને ઘણી મળતી આવે છે. નટો પરિષ્કૃત ચાલ અને ભંગિઓ સાથે પ્રવેશ કરે છે. આમ તો ગતિક્રિયાની ખાસ કોઈ પદ્ધતિ નથી. અંગિકાભિનય જેવી સ્પષ્ટ રીત પણ પારખી શકાય તેમ નથી. છતાં ચાલવામાં, હરવા ફરવામાં અને નૃત્યમાં યાત્રાની આગવી શૈલી છે. અભિવ્યક્તિની શૈલી તો તદ્દન જુદી જ તરી આવે તેવી છે. જોકે અભિવ્યક્તિની શૈલી વધુ નાટકીય પ્રકારની છે. નાટકના આલેખનું પઠન કરવામાં આવે છે કે પછી ગાવામાં આવે છે. ઉપરાંત ભાગવતમેળાની જેમ વચ્ચે વચ્ચે કાવ્યનાં પદો પણ આવે. *ચમ્પૂ* અને *વચન* જેવી પદ્ધતિ અહીં વપરાતી જણાય છે. *કૃષ્ણ જાત્રા* કે *કાલીય* દમન *જાત્રા*ઓ આવી પદ્ધતિ અનુસરતાં કે કેમ તે ખબર નથી, પણ આજે અતિ નાટકીય અને ભાવુક અભિવ્યક્તિ તેમ જ નૃત્ય તેની લાક્ષણિકતા છે.

યાત્રામાં જે રીતે સંગીત અગત્યનો ભાગ ભજવે છે તે પરથી કાળક્રમે તેના વહેતા મૃદુ સૂરોને કારણે કાવ્યતત્ત્વ કે ગેય તત્ત્વ ઓછું થઈ ગયું. સભાનતાપૂર્વક વધુ સંગીતમય અને શહેરી બની ગયું તેમાં નવાઈ પામવા જેવું કશું નથી. મુખ્ય પાત્રો પછી એકલ ગાયક પ્રખ્યાત ગાયક બની ગયા અને નાટકનાં ગીતો શાસ્ત્રીય હિંદુસ્તાની શૈલીમાં ખૂબ વિસ્તારપૂર્વક ગવાવા માંડયાં. આજના ઝૂમર (આસામ અને ઓરિસ્સમાં પણ આ પ્રકારનાં નૃત્યો અને સંવાદવાળાં યુગલ-ગીતો થાય છે), કીર્તન પ્રકારનું સંગીત, કવિગાન જેવું શુદ્ધ પઠન, પાંચાલી પ્રકારની શૈલી (એકલ ગાયક દ્વારા થતી રજૂઆત, આ શૈલી આજે પટગાયકોમાં જળવાઈ છે) અને *કથાકારો અને ચારણો*ની જેમ ચેષ્ટાપૂર્વક આખ્યાન કરવાની ઢબ- એ સર્વે શરૂઆતમાં થતું હતું. આને લીધે જાત્રાને વિપુલ વિવિધરંગી ચિત્ર સાંપડયું. લાંબા સમય સુધી ગવાતા રાગને લીધે એકધારી રીતે આગળ વધતી કથામાં લાંબા વિરામો આવ્યા. સ્વાભાવિક રીતે જ જૂડી પ્રથા દાખલ કરવામાં આવી. અહીં નટો પોતે શ્લોકો નહોતા ગાતા, પણ

ગાયક વૃંદમાં બેઠેલા કે તખ્તાના ચાર ખૂણે બેઠેલા ગાયકો ગાતા. નટ માત્ર પહેલી જ પંક્તિ ગાઈ આળસને કારણે ખૂણામાં બેસી જતો. તખ્તાના ખૂણે બેઠેલા ગાયકો વારાફરતી પંકિતઓ ઉપાડી લેતા. નાટકનો આ ભાગ આમ સંગીત કચેરી બની ગયો. તેમાં દરેક ગાયક મૌલિક પદ્ધતિથી તે રાગને વિસ્તારી ગાતો. આ બધાંને કારણે ભારતીય નાટ્યરંગની પરંપરાઓમાં ગદ્ય અંશ સ્વર સાથેની સંગતનું અવિભાજ્ય અંગ હતું તે થોડું લુપ્ત થતું ગયું. જૂડી ગાયકો દ્વારા ગવાતા સંગીત અંશોને મુખત્યાર પણ કહે છે. (ફારસીમાં મુખત્યાર એટલે પ્રતિનિધિ) તેને કેટલાક વિવેચકો માને છે તેમ તેને *રાસલીલા* કે *કૃષ્ણલીલા*ના વ્યાસ કે સ્વામીના આખ્યાન કે ગાવાની સાથે સરખાવી શકાય. *રામલીલા* કે *રાસલીલા*માં *સૂત્રધાર* અથવા સૂત્રાધિકારી કે *વ્યાસ* અથવા *સ્વામી* બે દશ્યોને સાંકળતા અંશો બોલે. તેમાં સ્થળાંતર કે કથામાં આવતાં પરિવર્તનનો સંકેત થાય છે. અહીં નાટકની ક્રિયા ઓચિંતી જ થંભાવી દેવાયં છે. નટો તખ્તાના જુદા જુદા ભાગો પર બેસી વિરામ કરે, ગપ્પાં મારે કે પછી સિગારેટ પીએ. હમણાં હમણાં *જૂડી*ની પ્રથા તદ્દન બંધ કરી દેવાઈ છે.

બીજી ગેય "દોહર" કે "દોહા" નામની શૈલી આજે ઘણી પ્રચલિત છે. શરૂઆતમાં બંગાળી, અવધિ, રાજસ્થાની ઇત્યાદિમાં સામાન્ય છંદની પદ્ધતિ વપરાતી. અહીં મુખ્ય પાત્ર માટે ગવાતું અને પ્રેક્ષકોમાંથી કેટલાક તેને ઝીલી લેતા. ગમે તેમ આ બધાં લક્ષણોને કારણે તેને પુષ્ટિ મળી છે, પણ *યાત્રા*ની શૈલીના સબળ બંધારણમાં થોડી કચાશ આવી છે.

અહીં આપણે જોયું કે આખ્યાતા-નટ કે *સૂત્રધાર* કે પછી *ભાગવતાર*ના લીધે *યાત્રા* પ્રકાર શંકાસ્પદ બની જાય છે. આ અવકાશમાં *માથુર શાહે* વીસમી સદીમાં કાલ્પનિક અભિનવ પરિવર્તન આણ્યું. તેમણે *વિવેકનું* પાત્ર પણ ધીરે ધીરે દાખલ કર્યું. વિવેક સંસ્કૃત પરંપરાગત નાટ્યરંગના *સૂત્રધાર* અને *વિદૂષક*નું મિશ્રણ હતું. ગમે ત્યારે તે તખ્તા પર આવી શકે. જુદો ઊભો રહી નાટ્યાત્મક ક્રિયા ઉપર ટીકા કરતો પછી નટ સાથે અંતરની મૂઝંવણોના પ્રશ્નોના ઉત્તર આપતો હોય તેમ નટ વાર્તાલાપ પણ કરે તો. ન્યાય આપતો તેમ જ ધર્મ, રૂઢિ અને અંતરના ધ્વનિ ને જાણે પ્રતિસાદિત કરતો. તે માટે મોટે ભાગે પૂલના રસ્તામાં જ રહેતો અને ખંડ, મહેલ કે બગીચો દર્શાવવા રસ્તામાં જ ઊભો રહી જતો અને પછી પૂલ પર પાછો ફરતો. તે ભૂત, વર્તમાન અને ભવિષ્ય એમ ત્રણે કાળને કલ્પી શકતો. નાટ્યાત્મક સ્થળ અને કાળ દરમ્યાન સહજતાથી વિચારી શકતો. કેટલાક લેખકો તેને નિરંતર વૃદ્ધ વ્યક્તિ, ભિખારી કે ગુરુ તરીકે અલગ પાત્ર ન ગણતાં, તેનું પાત્ર નાટકનું એકાદું પાત્ર જીવનનો ઉપદેશ આપી શકે તેવા પાત્રને આપી દેતા. *મહાભારતના ભીષ્મ* અને *રામાયણના વિભીષણ* આ કાર્ય દક્ષતાથી કરતા. છતાં નાટકના પાત્રનો બેવડો ભાગ અને ટીકાકાર તેમ જ ગાયક વૃંદનું કાર્ય એકસાથે પાર પાડવું સહેલું તો નહોતું અને હજી નથી. મૂળ નાટકનાં પાત્રોથી બહાર *વિવેક*ને વધુ સ્વતંત્રતા રહેતી. તે નાટકમાં વધુ યોગ્ય ભાગ ભજવી શકતો. આ પાત્ર સ્વાભાવિક રીતે જ ગાઈ અને પ્રેક્ષકોનું સંપૂર્ણ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરી શકે તેવા નટ દ્વારા જ ભજવાતું.

*યાત્રા*ના બધા નટો ભારતના અન્ય પ્રદેશોના પ્રકારની જેમ પુરુષો જ હોય છે. સ્ત્રી પાત્રને જે સહજતાથી ભજવી શકે તે પરથી તે નટની યોગ્યતાનો કયાસ નીકળે છે. જેથી માત્ર પુરુષ પાત્રો ભજવતા નટોથી વિશિષ્ટ ગણી શકાય.

અનેક કાળને દર્શાવતી *યાત્રા*ની વેશભૂષા રસપ્રદ છે. તેઓ સાધારણ રીતે કાળાનુસાર પહેરવેશમાં હોય તો કયારેક સામાન્ય જીવન સાથે કશો મેળ ન હોય તેવાં કપડાં પણ પહેરે. મેક-અપ વિચિત્ર જાતનો ઘેરા રંગનો કરાય છે. છતાં *યક્ષગાન* કે *કથાકલિ* જેવા પરિષ્કૃત અને પ્રશિષ્ટ પ્રકારનો નથી. તૈલી રંગથી માંડી માટીના કુદરતી રંગો, રાસાયણિક રંગો, સફેદો, કાજળ, સિંદૂર પણ વપરાય છે. પાત્ર પ્રમાણે મોં ઉપર પટ્ટીઓ કે રેખાઓ ચીતરવામાં આવે છે. રાક્ષસોના ઉપરના હોઠ પર મોટા દાંતો ચીતરી વધુ ભયાનક બનાવવામાં આવે છે. એનાં મોટાં

નસકોરાં અને તીક્ષ્ણ રાક્ષસી દાંતોને લીધે વધુ બિહામણો લાગે છે. આ મેક-અપ અસરકારક તો છે, પણ સેરોઈકલાનાં સૌમ્ય મહોરાંનાં તોલે ન આવી શકે તેમ જ *ખ્યાત, ભવાઈ* વગેરેના સ્વાભાવિક લાગતા મેક-અપથી પણ ઘણો જુદો પડે છે.

એક બાજુ જ્યારે દક્ષિણ ભારતના નૃત્ય-નાટ્ય પ્રકારો સાથે અને બીજા પક્ષે *રામલીલા* અને *રાસલીલા* સાથે યાત્રાને સરખાવીએ તો તે તેમનાથી તદ્દન ભિન્ન તરી આવે. સંગીત અથવા નૃત્ય હોવા છતાં વિવિધ દૃશ્યો અને સ્થળો દર્શાવવાની તેની સાંકેતિક અભિવ્યક્તિની પદ્ધતિ તેમ જ રંગસજ્જાના અભાવને કારણે તે નૃત્ય નાટ્ય કે ઓપેરા કરતાં વધુ નાટકીય અને નાટ્યરંગ પ્રકાર લાગે છે. આજે તે વિધિયાત્મક બિલકુલ રહ્યું નથી. થોડાં વર્ષો અગાઉ પણ તે વિધિપ્રધાન હતું કે કેમ તે શંકા છે. તેની સામાજિક પ્રકારની સંરચનાને કારણે વધુ ધંધાદારી થઈ ગયું છે. એક ખાનગી વ્યક્તિ તેની ત્રીજી સંસ્થા તરીકે સંચાલન કરે છે. 'દલાલો'ની મદદથી લોકો *યાત્રા*ની મંડળીને આમંત્રે છે. દરેક મંડળીમાં દસથી બાર કાયમી સ્થાયી કલાકારો હોય છે; બીજા અમુક મુદત પૂરતા કે 'ઠેકા ' ઉપર રાખવામાં આવે છે. યાત્રાનો લોકપ્રિય નટ મહિને રૂ. 1000 થી રૂ. 3000 જેટલા સહેજે કમાઈ શકે છે.

યાત્રાએ કલાત્મક અને સામાજિક દૃષ્ટિ એ ઝડપી પ્રગતિ અને પરિવર્તન દાખવ્યું છે, જે અન્ય શૈલીમાં નથી જણાતું. એક સ્તરે સમયની સાથોસાથ રહે છે અને તેથી કદાચ આધુનિક દિગ્દર્શકો અને પ્રસ્તુતકર્તાઓ તમાશા- ની જેમ આ શૈલી તરફ કુટિયટ્ટમ અને બીજી તરફ વ્રજહાસની દરમ્યાન અલગ જ ધ્રુવ રચે છે. જોકે તેઓને એક સ્વતંત્ર અને અસંબંધિત શૈલીઓ ગણવા કરતાં એક જ વર્તુળના સામસામા છેડા જેવા માનવા જોઈએ.

યાત્રા પ્રકારો ભારતીય સાહિત્યક ભાષાઓ અને નાટ્યરંગ પ્રકારોની મહત્ત્વની શાખા છે. આધુનિક બંગાળી નાટયરંગ ને આ યાત્રાએ નવી દિશા આપી છે.

ભવાઈ અને તમાશાની જેમ તેણે ભારતીય ગ્રંથકારોને અગ્રેસર બનાવ્યા છે. શક્ય છે કે યુરોપથી જે મહાકાવ્ય પ્રકારની નાટ્યરંગ શૈલી આવી તેથી યાત્રામાં નવી અભિરુચિ જન્મી હોય. ગમે તે હોય, યુરોપીય અસરને કારણે રાષ્ટ્રીય પ્રણાલીઓમાં રસ જાગ્રત થયો. આને લીધે ભારતના આધુનિક નાટ્યરંગ માટે આપણે આપણી જ પ્રાચીન પ્રણાલીઓ તરફ પાછા વળ્યા છીએ .

પ્રકરણ 12

ભવાઈ

રાસલીલા અને અંકીઆ-નાટની ચર્ચા કરતી વખતે ગુજરાતી ભાષાના વિકાસ પ્રત્યે ધ્યાન દોર્યું હતું. ગુજરાતી અપભ્રંશમાંથી વિકસી કે કેમ તેમાં ભિન્ન મતો પ્રવર્તે છે. પણ તેરમી સદી સુધીમાં આગવી વિશિષ્ટતા ધરાવતી ભાષા પ્રકાશમાં આવી તેમાં કોઈ બે મત નથી.

ભારતના અન્ય ભાગોની જેમ ગુજરાતમાં પણ છઠ્ઠીથી તેરમી કે ચૌદમી સદી સુધી બે સમાંતર પ્રવાહો ઓળખી શકાય છે. એક બાજુએ આ પ્રદેશમાં સંસ્કૃત સાહિત્યના ભોજ, હેમચન્દ્ર, સોમેશ્વર અને રામચન્દ્ર જેવા ઘણા અગત્યના પ્રસિદ્ધ લેખકો થઈ ગયા તો બીજી બાજુએ અનેક જનજાતિઓમાં બોલાતી દેશી બોલીઓ અને પછીની અપભ્રંશ ભાષાના મિશ્રણવાળી દેશી ભાષાઓ અસ્તિત્વમાં આવી.

વળી, આ સમયમાં જૈન લેખકોએ પુષ્કળ પ્રમાણમાં સાહિત્ય ક્ષેત્રે યોગદાન આપ્યું. જૈન પરંપરામાં રાસક અને રાસના ઉદ્દભવ વિશે સંકેત કર્યો છે. બારમી સદીના શૈલભદ્રનું *ભરતેશ્વર બાહુબલિ રાસો* અને ચૈાદમી સદીના તરુણપ્રભ ઈત્યાદિનાં કાર્યો ગુજરાતી સાહિત્યના સૈાપ્રથમ અગત્યના સાહિત્યિક અંશો છે.

રાસ તો આ પ્રદેશમાં ઘણા પ્રાચીન કાળથી જાણીતો હતો અને ગુજરાતની આભીર, સર્યાત અને વૃષિણિ નામની જનજાતિઓ કૃષ્ણને ગોવાળોના નાયક તરીકે પૂજતી હતી. રાસના નૃત્યની રચના સૈારસેની પ્રાકૃતમાં લખાઈ હતી. ગુજરાતમાં રાસ ઉપર ઘણું સાહિત્ય વિકસ્યું હશે, કારણ કે તેરમી સદીના પ્રાચીન ગુજરાતી પુસ્તક *સપ્તક્ષેત્રી રાસના* લેખક તેનું પાલારાસમાં વર્ગીકરણ કરી લકુટારાસથી અલગ જણાવે છે. પાલારાસમાં તાળી પાડી નૃત્ય થાય છે અને બીજામાં દાંડિયાથી થાય છે. ગરબી કે ગરબા સ્થાનીય નૃત્યપ્રણાલી હતી. તેમાં માટીની 'ગરબી'ને ફરતે અથવા લગભગ ત્રણ ફૂટ ઊંચી લાકડાની ઢાંચી દીવડાઓથી શણગારવામાં આવતી. આ "માંડવી"ની ફરતે મા અંબા કે અંબિકાની સ્તુતિ ગવાતી અને તેની ફરતે નૃત્ય થતું. નવથી દસ દિવસ ચાલતા નવરાત્રિના ઉત્સવ દરમ્યાન ગરબાઓ તેના અવિભાજ્ય અંગ હતા. આમ જોઈએ તો નવરાત્રિનો ઉત્સવ કૃષક અને વિધિયાત્મક રીતે ઘણો મહત્ત્વનો છે.

દેશી ભાષાઓનો વિકાસ અભીર ઈત્યાદિ જનજાતિઓ વડે કૃષ્ણ સંપ્રદાયનું અંગીકરણ, ગરબીનો ઉત્સવ, આ સર્વેએ સાહિત્યના એક અનોખા વર્ગનો વિકાસ કર્યો અને તે રાસ કે રાસક અથવા રાસો કે ફાગુ તરીકે ઓળખાયો.

ચૈાદમી સદીમાં તો રાસ શબ્દમાં અનેક પરિવર્તનો આવ્યાં, જોકે તેમાં *હરિવંશ* અને *ભાગવત પુરાણના* થોડા અંશો હતા. પણ આ શબ્દથી શુદ્ધ નૃત્તનો જ ઉલ્લેખ નહોતો થતો. ઘણાં લાંબા સમય સુધી તે પ્રાસવાળો આખ્યાન પ્રકાર જ હતો. સાહિત્યિક અંશો અપભ્રંશના છંદો વાપરતા. આ પરથી ખ્યાલ આવે છે કે દુહા અને ચોપાઇ જેવા પ્રાસવાળા શ્લોકો કે પદો ખાસ તો *દેશી રાગો*માં ગવાતાં. આ સમયનાં સંગીતવિષયક પુસ્તકો, મુખ્યત્વે શારંગદેવના *સંગીત રત્નાકર*માં આ પ્રકારના રાગોનો વિપુલ માત્રામાં ઉલ્લેખ સાંપડે છે.

શુદ્ધ નૃત્તમાંથી નાટ્યાત્મક આખ્યાન, ગાયન, તથા સંસ્કૃત નાટકોના શબ્દોમાંથી ગેય પ્રકારને જે પ્રાધાન્ય અપાયું તે પરિવર્તનના સમકક્ષ પૂરક હતા અને કાલિદાસ તેમ જ રાજશેખરનાં નાટકોને સરખાવવાથી તે વધુ સ્પષ્ટ થશે. આને કારણે નાટ્યાત્મક પ્રકારમાં ગેય અંશો વધુ વપરાવા લાગ્યા અને મુખ્ય સંપ્રેષણના માધ્યમ તરીકે પાઠય અંશો કે ગદ્ય અંશોની થોડી ઉપેક્ષા થવા લાગી. આ સાથે કેટલીક વાર *ગીત ગોવિંદ* અને પ્રબંધની પણ સીધી કે આડકતરી અસર તેની રચના શૈલીમાં જણાતી. સાહિત્યિક રચનામાં રાગ અને તાલના ઉપયોગની પદ્ધતિ આખા ભારતમાં પ્રચલિત થઇ ચૂકી હતી.

ચૈાદમી સદી દરમ્યાન જૈન અને હિંદુ પ્રણાલીઓમાં રાસક અને ફાગુ સાહિત્ય તેમ જ સંગીતરચનાઓમાં લોકપ્રિય શૈલી હતી. ચૈાદમી-પંદરમી સદીમાં સોમસુંદરની *રંગસાગર નેમિફાગુ* કૃતિમાં આ શૈલીની સુંદર રચના છે. તે ઉપરાંત પંદરમી સદીમાં રચાયેલ *વસંતવિલાસ* નામની પણ ઉલ્લેખનીય કવિતા હતી. આમ તો તે *ગીત-ગોવિંદ*થી પણ આગળ પહોંચી ગઇ હતી. આ કાવ્યને લીધે હસ્તલિખિત આલેખનોમાં આ વિષય પર ઘણાં સુંદર ચિત્રો આલેખાયાં. *નટઋષિ* ફાગુ પણ આ જ શૈલીમાં રચાયેલ પંદરમી સદીનું અગત્યનું કાવ્ય હતું.

ગદ્ય સાહિત્ય પણ તે વખતે વિસ્તર્યું હતું અને ઘણા જૈન સાધુઓએ કથાઓ રચી પણ તે રાસ, રાસક અને ફાગુની રચનામાં રચાઇ ન હતું તેમ જ ગવાતી પણ ન હતી. આ કથાઓનું કથાવસ્તુ ઉપદેશાત્મકથી માંડી વ્યંગ અને ટીકાઓથી સભર સામાજિક હતું. તરુણપ્રભ અને સોમસુંદરે પણ આ શૈલીમાં રચનાઓ કરી. તેઓએ ઐતિહાસિક વ્યક્તિઓ પર અવલંબતું કથાવસ્તુ પસંદ કર્યું. આ ઉપરાંત અન્ય અનેક સ્રોતમાંથી પણ કથાવસ્તુની પ્રેરણા લીધી.

આમ, પંદરમી સદી સુધીમાં અનેક સાહિત્યિક અને નાટ્યરંગ શૈલીઓ પ્રચલિત બની અને આને લીધે વીરત્વપ્રધાન કાવ્યોનો બીજો અલગ પ્રકાર વિકસ્યો. ચૈાદમી-પંદરમી સદીના *રણમલ્લ ચંદ* અને *કાન્હડદે* પ્રબંધ ઉપરાંત સત્તરમી સદીના વિજય સેનાની *રેવન્તિગિરિ રાસુ* તેમ જ ગંગવિજયનાં *કુસુમ શ્રીરાસ* જેવાં વીરત્વ અને ઐતિહાસિક કથાવસ્તુવાળા નવીન પ્રકારનાં ઉત્કૃષ્ટ ઉદાહરણો ઉપલબ્ધ છે. આ સંગીત કરતાં કૃતિ ગેય આખ્યાન કે ચારણ પ્રકાર છે.

ગુજરાતના સંક્ષિપ્ત સાહિત્યિક ઇતિહાસ સાથે ગુજરાતનો અનેક હુમલાઓ, યુદ્ધોથી સભર રાજકીય ઇતિહાસ પણ જાણવા જેવો છે. સોમનાથ મંદિરની લૂંટ, સલ્તનત વગેરેની સ્થાપના તેમ જ ગુજરાતની અનેક ઘટનાઓ ઘણી પ્રચલિત છે અને તેનું પુનરાવર્તન આવશ્યક નથી. તેમ છતાં અહીં યાદ રાખવું જોઇએ કે કલાઓ અને મુખ્યત્વે સાહિત્ય, લઘુચિત્રો અને નાટ્યરંગ (અહીં સ્થાપત્યનો સમાવેશ કરવો શક્ય નથી, જોકે માઉન્ટ આબુનાં અને ત્યાંનાં બીજાં મંદિરો આ સમયના પૂર્વ ભાગમાં જ બંધાયાં હતાં) સર્વત્ર અંધાધૂંધી પ્રવર્તતી હતી ત્યારે જ વિકસ્યાં. સ્વાભાવિક રીતે જ, કલાત્મક અભિવ્યક્તિઓમાં સમયનું પ્રતિબિંબ પડયું, જોકે મોટે ભાગે તેઓને ભૂતકાળ સાથે વધુ સંબંધ હતો. રાસક ઇત્યાદિની રૂઢિગત સંરચનામાં ઐતિહાસિક પાત્રો અને સામાજિક ઘટનાઓ ઘણી વાસ્તવિકતાથી રજૂ કરાતાં.

કલાકારો નાટ્યરંગની ભાષા દ્વારા લોકો સાથે સંપ્રેષણ કરતા અને શિક્ષણ તેમ જ કેળવણી માટેના ઉત્કૃષ્ટ માધ્યમ તરીકે તેનો ઉપયોગ કરતા. પૈારાણિક કથાઓનું પ્રાચીન કથાવસ્તુઓ નવો સંદેશો ફેલાવવા માટે

વપરાતું. અંતમાં, ભક્તિ સંપ્રદાયની વ્યાપક ચળવળ આવી અને નરસિંહ મહેતા, ભાલણ અને અખા જેવા સંત કવિઓએ બહોળા પ્રમાણમાં કૃતિઓ પ્રદાન કરી.

આપણે સ્વાંગ, નૌટંકી ઇત્યાદિ વિશે ચર્ચા કરતી વખતે જોઇશું કે પ્રચલિત શૈલીમાંથી લેવાતા વિચારો અને જૂના પ્રકારોના અંગીકરણની પ્રક્રિયા ભારતના અન્ય પ્રાંતોમાં થઇ. તેવી જ રીતે ગુજરાત પણ સાંસ્કૃતિક સંમિશ્રણની પ્રક્રિયામાંથી પસાર થઇ રહ્યું હતું. ગુજરાતમાં ભાલણે આ પ્રથાને વાચા આપી અને તેના પ્રત્યેક લખાણમાં પ્રાચીન કથાવસ્તુને અભિનવ અર્થ આપવાની પ્રબળ ઇચ્છા જણાય છે. કથાવસ્તુની પ્રેરણા જોકે તેને *મહાભારત* અને *કૃષ્ણલીલા ચરિત*માંથી પ્રાપ્ત થઇ, પણ તેણે ખાસ તો શ્રીકૃષ્ણના જીવન પર આધારિત કૃતિઓમાં ગરવી શૈલીનો છૂટથી પ્રયોગ કર્યો. આ બધાને કારણે ગુજરાતની અભિનવ ચળવળનો તે પુરોગામી લેખાયો. તેના પછી મહાન સંત કવિઓ, મુખ્યત્વે મીરાંબાઇ (રાજસ્થાનના લોકોનું માનવું છે, મીરાંબાઇ તેમની ભૂમિ પર જન્મ્યાં હતાં) અને નરસિંહ મહેતા તે શૈલીને અનુસર્યા.

તેમ છતાં અત્યારે મંદિરો સાથે કે સમાજના શિક્ષિત વર્ગ સાથે કે પછી સાહિત્યિક નાટકો સાથે કોઇ પણ સંપર્ક ન હોવા છતાં, તેણે સંસ્કૃત પરંપરા અને આગળ જણાવ્યા મુજબ આગવી શૈલીઓને અપનાવી.

ભવાઇનો સામાજિક ઇતિહાસ કદાચ પૌરાણિક કથાવસ્તુઓથી ઘણો જુદો પડે છે, જોકે ભારતના અન્ય નૃત્ય-નાટય પ્રકારો તો પૌરાણિક કથાઓ પર જ અવલંબે છે. કહેવાય છે કે ભવાઇનો પ્રારંભ મહેસાણા જિલ્લાના ઊંઝા ગામના ઔદિચ્ય બ્રાહ્મણ અસિતા કે અસાઇતાને આભારી છે. તેના વંશજો (આજે તેઓ ભવૈયાઓની અલગ જ્ઞાતિ ધરાવે છે)ના મૌખિક ઇતિહાસ પ્રમાણે અસિતા કે અસાઇતા મૂળ તો પૂજારી હતો, પણ એક કણબી કન્યાને મુસલમાનના ઘરમાંથી ઉગારી અને પછી તેની સાથે લગ્ન કર્યું એટલે ન્યાત બહાર મુકાયો. અસાઇતા અચ્છો નટ અને ગાયક પણ હતો. તેણે આ પ્રસંગ પરથી ભવાઇઓ રચી અને તેમને ભજવવાની શરૂઆત કરી. તેના વંશજોની મોટી જ્ઞાતિ થઇ અને પછી તેઓ ભવાયા કહેવાયા. તેઓને તરગાળા પણ કહે છે. આ તરગાળાઓનું ભોજક કે નાયક અને ભવાયા જેવા ઉપજૂથમાં વર્ગીકરણ કરાયું. આજે દસથી પંદર કલાકારોની મંડળીમાં તેઓ એક ગામથી બીજે ફરતા રહે છે, અને ઑકટોબરથી જૂન સુધી ભવાઇઓ ભજવે છે. ગામના લોકો તેમના કાર્યક્રમની રજૂઆત માટે પૈસા આપી પોષે છે.

રાજસ્થાનમાં પણ આ શૈલી વિશે આવી જ લોકવાયકા પ્રચલિત છે, જોકે અહીં બ્રાહ્મણને બદલે જાટ ન્યાત બહાર મુકાયો હતો અને સંગીત અને નૃત્યના અસીમ પ્રેમને કારણે તેને ન્યાત બહાર મૂક્યો હતો. લોકોએ તેને એક નગારું, ભૂંગળ (આજે પણ ભૂંગળ ભવઇની રજૂઆત માટે ખાસ અગત્યની છે) અને જાજમ આપી અને કહ્યું કે ગામે ગામ ફરી રાજપૂત તેમ જ જાટ લોકો માટે ભવાઇ ભજવવી. નાગજીના વંશજો રાજપૂતાનાના ભવૈયાઓ તરીકે ઓળખાયા.

ગુજરાતના ભવૈયાઓની જેમ તેઓ પણ અંબાના કે શીતળા દેવીના ભક્તો હતા. કેટલાક વિદ્વાનોએ નિર્દેશ કર્યો છે કે ભવાઇ શબ્દ ભૂ-આયી એટલે કે શીતળા દેવીનો વળગાડ ઉતારવાવાળો તે પરથી આવ્યો છે. બીજા વિદ્વાનોએ તેને કલાત્મક અને સાહિત્યિક અર્થ આપવા પ્રયત્ન કર્યો છે. ભવાઇ શબ્દનો ભાવ એટલે ભાવનું સંપ્રેશ્રણ. આ બધા જ્ઞાતિના વંશજો અને શબ્દની ઉત્પત્તિમાંથી બે સામાન્ય તારણ પણ નીકળી શકે. એક નિષ્કર્ષ એ છે કે આ વર્ગના સામાન્ય રીતે ભવાઇ ભજવતા લોકો નિમ્ન સામાજિક સ્તરના લોકો છે અને બધાં જ અંબા, શક્તિ અથવા શીતળા દેવીના પૂજક છે. વળી બધા જ કલાકારો એક સ્થળેથી બીજે સ્થળે ભ્રમણ કરતા રહે છે.

ભવાઇની રજૂઆત માત્ર ન્યાત બહાર મુકાયેલા વર્ગ દ્વારા જ નથી થતી. તૂરીઓ અને ભીલો પણ ભવાઇ ભજવે છે. આ સાથે ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે ગરબા અને ગરબી સિવાય નવરાત્રિના ઉત્સવ વખતે ભવાઇની

રજૂઆત ખાસ થતી. અહી દેવી અંબાની પૂજા થાય છે અને તેમાં બ્રાહ્મણો, ક્ષત્રિયો અને વૈશ્યો પણ ભાગ લે છે. કાછિયા, હજામ, દરજી, તેલી, કોળી અને વાઘરીઓ પણ વ્યવસાયી રીતે કે શોખ માટે ભવાઈ ભજવે છે.

ઉપરના વર્ણન પરથી સ્પષ્ટ થયું હશે કે સામાજિક સ્તરે ન્યાત બહાર મૂકવા જેવા નિયમોથી ઘડાયેલી હોવા છતાં ભવાઈ માત્ર એક જ જ્ઞાતિ પૂરતી હવે સીમિત નથી. નાગર બ્રાહ્મણો અને ઓગણીસમી સદી સુધી તો કેટલાક રાજકુમારો અને કોળીઓ પણ આવી પૂજામાં અને રજૂઆતમાં સાથે ભાગ લેતા.

આ સામાજિક પાર્શ્વ ભૂમિકાથી સ્વાભાવિક રીતે જ કોઇ એ આશા રાખે કે આ વિધિયાત્મક શૈલીમાં સામાજિક ટીકા ટિપ્પણી અને વ્યંગ હોય. નાટ્યાત્મક દૃશ્યમાં જાતિના બધા જ વર્ગો ભાગ લે તેવો સામૂહિક પ્રકાર નથી. (જોકે આવું પણ કયારેક થાય છે.) છતાં આ તો માત્ર કલાત્મક પ્રકાર છે, તેમાં ધાર્મિક અને સામાજિક વિષયો અભિવ્યકત થાય છે અને દરેક નવરાત્રિના પ્રસંગે અંબાના કે શકિતના સંકેત સમક્ષ ભજવાય છે.

અસિતા કે અસાઈતા અને નાગર બ્રાહ્મણો રાસ, રાસક કથાઓ અને પાછળથી રચાયેલા સંસ્કૃત પરંપરાનાં સંગીત નાટકોથી સુપરિચિત હતા. ગુજરાતની ભવાઇ, અસાઈતા ઠાકુરને ન્યાત બહાર મૂકવાથી, કાંઇ રાતોરાત તો ન જ જન્મી હોય. તેણે અગાઉના પ્રકારોને દક્ષતાથી વાપરી એક નવી જ શૈલી તરીકે રજૂઆત કરી અને આ નવા પ્રકારે પહેલાંની શૈલીઓનાં આગવાં તત્ત્વો જાળવી રાખ્યાં એટલું જ નહિ, પણ નવાં તત્ત્વો પણ ઉમેર્યાં, જેમ કે અંગ કરામત. આ મૂળ તો ગામડાંઓમાં જ જોવા મળે આ સાથે બેડાં. નૃત્ય પણ થતું અને આવું નૃત્ય તો સદીઓથી ભારતભરમાં જાણીતું છે. કેરળ અને તામિલનાડુમાં એક કે વધુ બેડાંથી થતું કૂતુ કિંદન્ગુર અને કેરળનાં અન્ય મંદિરોમાં કંડારાયેલ છે. વળી રાજસ્થાનનાં સત્તરથી અઢારમી સદીનાં ચિત્રોમાં પણ આ બેડાં નૃત્યો આલેખાયાં છે. બીજી અંગ કસરતો પણ આ શૈલીમાં વણાઈ ગઈ છે. આ બધાં તત્ત્વો, કેટલાક સાહિત્યિક સ્રોતમાંથી તો બીજાં અંગકસરતોમાંથી લેવાયેલાં તત્ત્વો મળીને એક અલગ શૈલી જ તૈયાર થઈ.

આમ, આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે ભવાઇની સંરચનામાં ઘણાં તત્ત્વોએ ભાગ ભજવ્યો છે. બધા જ વિભિન્ન લાગતા સામાજિક અને કલાત્મક પ્રવાહમાંથી આવતાં અને પરસ્પર દ્વંદ્વી તત્ત્વો હોવા છતાં જયારે એક શૈલીમાં એકત્રિત કરવામાં આવ્યાં ત્યારે એક નવી જ શૈલી સર્જાઈ. જાણે વિવિધ રંગના તાંતણાઓને તાણાવાણા કરી નવી જ આકૃતિ વણી લેવામાં આવી હોય અને જાણે સમાજશાસ્ત્રીઓ અને ઈતિહાસકારોને ભવાઈને થોડા નિમ્ન-દેશી નાટક તરીકે કહેવા પ્રેરતા હોય અથવા તેમને ભારતીય નાટકોની 'મહાન પરંપરા'ના વંશજો કહી પ્રશસ્તિ ગાતા હોય એવું લાગે છે. તેનું ચિત્ર આપણે જોઈએ છીએ તેમ ઘણું જટિલ અને ગૂંચવાડાભરેલું છે અને સામાજિક કે કલાત્મક માપદંડથી તેનો ઉકેલ નથી મળતો. બંનેને સાથે જ લક્ષમાં લેવાં પડશે.

મંદિર પાસે કે ખુલ્લા ચોગાનમાં નવરાત્રિ દરમ્યાન ભવાઈની રજૂઆત ખૂબ ઉત્સાહપૂર્વક થાય છે. ખજૂરીનાં પાન અને ફૂલોથી સજાવેલા મંડપો ઠેર ઠેર બાંધવામાં આવે છે. આભલાંના અને બીજા ચાકળાઓથી સુશોભિત કરવામાં આવે છે અને ચારે ખૂણે મોતીનાં તોરણો લટકાવવામાં આવે છે. અંબા કે શક્તિને ગરબીના પ્રતીક રૂપે અથવા ઉપર જણાવેલ 'માંડવી' રૂપે સ્થાપવામાં આવે છે. ગરબીનું મંદિર કયારેક વાદ્યવૃંદની સામેની બાજુએ, મંડપના એક ખૂણે રાખવામાં આવે છે અને અહી કયારેક ગરબી અને દીવડો સો ફૂટ દૂર આવેલી નેપથ્ય ગૃહની ઓરડીમાં રાખવામાં આવે છે. નેપથ્યમાં ત્રિશૂળ સાથે અંબાનું સાંકેતિક પ્રતીક ચીતરવામાં આવે છે. દીવો પ્રગટાવી ત્રિશૂળ ચીતરવું અને રજૂઆત પહેલાં તેને પ્રણામ કરવાની પદ્ધતિ આપણે યક્ષગાન અને છઉ પ્રકારોમાં જોઈ તેવી જ છે. નેપથ્ય ગૃહમાં કે તખ્તા પર, ભવાઈનો નટ, તે પછી ભવાયો હોય, ભીલ હોય કે બ્રાહ્મણ હોય, સર્વે ગરબીને પ્રણામ કરે છે અને દેવી અંબા કે શક્તિના આશીર્વાદ વાંછે છે.

પ્રજનનના પ્રતીક રૂપે ઘટનો સંકેત ઘણો પ્રચલિત છે. ભારતીય ચિત્રકલામાં *મંગલ ઘટ* પ્રાચીન કાળથી ચાલ્યો આવે છે અને આજે સદીઓ પછી પણ ચાલુ છે. નાટ્ય કલાઓમાં પણ તે એટલો જ મહત્ત્વનો છે. આપણે મયૂરભંજ અને સેરાઇકેલા છઉના સંદર્ભમાં તેની વિધિયાત્મક (અને ધાર્મિક) અગત્ય જોઈ. આ પ્રકારોમાં 'શક્તિ'ના પ્રતીક સમા માટીના ઘટ ઉપરાંત લાંબી પૂજાવિધિ થાય છે. તેની પૂર્ણતા અને સાતત્ય, પૂર્વ હોય કે પશ્ચિમ ભારત હોય, સર્વત્ર એકસમાન છે. જનજાતીય સ્તરે પણ તેનું એટલું જ મહત્ત્વ છે. અહીં ઘટની કલાત્મક અને પ્રતીકાત્મક અભિવ્યક્તિને કૃષકકાર્ય સાથે સાંકળવામાં આવે છે.

નાયક આખી ભવાઈનો દિગ્દર્શક અને પ્રસ્તુત કર્તા છે. વીસ ફૂટના વ્યાસવાળું એક વર્તુળ દોરી તે પર ઊંચો મંચ ન પણ થાય, છતાં પણ તે તખ્તો બની જાય છે. વાદ્યવૃંદ એક બાજુએ બેસે છે અને પ્રેક્ષકો ચારે કોર ફરતે બેસે છે. વર્તુળ દોરતાંની સાથે જ રંગભૂમિની કક્ષા અલગ પડી જાય છે.

નટો નાયક અને ગાયકો બધા જ ગરબીની સ્તુતિ ગાય છે. પછી નટો નેપથ્યમાં જતા રહે છે. મૂળ રજૂઆત પહેલાં આવી સંક્ષિપ્ત પણ મહત્ત્વની વિધિ થાય છે. આના પછી ગાયકો ભાગવતમેળાના પ્રવેશદ્વારની જેમ જ 'આવણિ' કે 'આવણું' એટલે ગાય છે ભૂંગળ ફૂંકાય છે. અને આ સાથે એક કે બે પ્રસંગો ભજવવા આવતા નટના પ્રવેશથી જાણે છડી પોકારાય છે. સૌ પ્રથમ ગણેશની સ્તુતિ ગવાય છે અને તેને ગણેશવેશ કહે છે. ભવાઈના ગણેશ મહોરું નથી પહેરતા પણ તેને બદલે તાંબાની થાળીથી મોં ઢાંકે છે અને રજૂઆત દરમ્યાન સતત હલાવ્યા કરે છે.

રંગભૂમિ (તેને "પૈધ" કહે છે)માં થતા પ્રવેશ અને ત્યાંથી બહાર નીકળવા માટે સાંકડો રસ્તો હોય છે અને આ નેપથ્ય અને રંગભૂમિને સાંકળે છે. સંગીત સાથે ગણેશની સ્તુતિ ઉપર નૃત્ય થાય છે અને પછી નટ નેપથ્ય તરફ દોડી જાય છે.

આ પછી બ્રાહ્મણનું પાત્ર આવે છે, તેને "બ્રાહ્મણ વેશ" કહે છે. તેની પાછળ તરત જ 'કબા અને તેની પત્ની જઠડી ની જોડી આવે છે. આ ત્રણે અંશોવાળો પ્રારંભ દર વખતે સરખો જ હોય છે, પછી તે રજૂઆતમાં એક જ વાર્તા ભજવવાની હોય કે ઘણાં કથાવસ્તુઓ રજૂ કરવાનાં હોય. નવરાત્રિના ઉત્સવ દરમ્યાન અમુક દિવસ માટે ચોક્કસ પ્રસંગો પણ પહેલેથી નક્કી કરવામાં આવે છે.

સુસ્પષ્ટ રીતે વિભાજિત આ પ્રાસ્તાવિક વિભાગ વિસ્તૃત વિવેચનાત્મક આધારવાળા પ્રાચીન અને પરિષ્કૃત પ્રકારોની જેમ જ એકધારી ગતિએ આગળ વધે છે. ભવાઇ પણ માટીના ઘટના અમૂર્ત પ્રતીકમાંથી ગણેશની મૂર્તિપૂજા તરફ વળે છે અને સુંદર રજૂઆત કરે છે. પરિમાણ બદલાય છે, ભાવ બદલાય છે અને કુટિયટ્ટમમાં ચાર પુરુષાર્થોનો ઉપહાસ થતો હતો તેમ અહીં આપણને બ્રાહ્મણ વર્ગનો હળવો કટાક્ષ થતો જણાય છે. તેનો સ્તર વળી બદલાય છે અને ફરીથી આપણે તદ્દન સાંસારિક વ્યવહારમાં આવી જઈએ છીએ. આને આપણે ધાર્મિક કે પછી સામાજિક નાટક કહીશું ?

આખા કાર્યક્રમ દરમ્યાન વાદ્યવૃંદ એક બાજુએ જ બેસે છે અને તેમાં ભૂંગળ, પખવાજવાદક, સારંગીવાદક, મંજીરા કે ઝાંઝવાળો તેમ જ આજે હારમોનિયમ વગાડનારનો પણ સમાવેશ થાય છે. નાયક, ગાયક, આખ્યાતા અને દિગ્દર્શક જે ગણો તે એક જ છે. દક્ષિણના પ્રકારોના નટ્ટુ વુનાર જેવું કાર્ય પણ સંભાળે છે, કારણ કે તે પણ કાર્યક્રમની શરૂઆતમાં વચ્ચે 'બોલ' બોલે છે. કયારેક તો કાર્યક્રમ પૂરો થાય ત્યારે પોતે પણ થોડું નૃત્ય કરે છે. આ જાતના નૃત્યના ટુકડા પછી નાટ્યાત્મક અંશો ભજવાય છે, કેટલાક ટૂંકા હોય છે તો કેટલાક વિસ્તૃત હોય છે, પણ બધાને જ વેશ કહે છે. આ શબ્દ કેરળ, કર્ણાટક, આંધ્ર, ગુજરાત વગેરેમાં જુદા જુદા પ્રકારનાં પાત્રો માટે વપરાય છે. ભવાઈના સંદર્ભમાં સંક્ષિપ્ત કે વિસ્તૃત કથાવસ્તુનો નિર્દેશ છે. પાત્રના પ્રકાર કે મેક-અપની પદ્ધતિને નથી દર્શાવતો. ગુજરાતના ઘણા વેશ જ્ઞાતિ બહાર મુકાયેલ અસાઇતાએ જ રચ્યા હોય એવું માનવામાં આવે છે.

રાજસ્થાનમાં બીજાઓએ રચ્યા છે. ખ્યાલની જેમ અને દક્ષિણના પ્રકારોથી વિપરીત, કથાવસ્તુ માત્ર પૌરાણિક કથાઓ પૂરતું સીમિત નથી. અલબત્ત સામાજિક કથાવસ્તુઓ, રાજકીય પ્રસંગો અને ઐતિહાસિક પ્રેમગાથાઓ ખૂબ લોકપ્રિય છે.

કાના-ગોપી (કૃષ્ણ-ગોપી), રામ-રાવણ અને અર્ધનારીશ્વર જેવી કેટલીક પૌરાણિક કથાઓ છે. બીજી જસ્મા-ઓડણ, રામદેવ, જયસિંઘ જેવી ઐતિહાસિક કથાઓ છે. ઘણીખરી સામાજિક મુદ્દાઓ પર આધારિત છે, અને તેમાં દંભી આવરણમાં જીવતા ભદ્ર સમાજના અંચળાને ચીરી ઉઘાડો પાડવાનો મુખ્ય હેતુ હોય છે. અસાઈતાએ આવા ત્રણસો પચાસ જેટલા વેશો રચ્યા. તેમાં ખખડી ગયેલા વૃદ્ધ સાથે યુવાન કન્યાનાં લગ્ન, બહુ-વિવાહ પ્રથા કે વાણિયાના પાખંડ જેવાં સામાજિક દૂષણો ઉઘાડાં પાડવામાં આવ્યાં છે. પ્રહસન, ખરમસ્તી, મશ્કરી, વ્યંગ કલા પ્રાવીણ્ય, નૃત્ય ઇત્યાદિથી ભવાઈની રજૂઆત લાક્ષણિક બને છે. જૂઠણમિયાં અને ઝંડાઝૂલણ એ બે નાટકો અત્યંત લોકપ્રિય છે. લોકો તો બેવડા વળી હસે અને તાળિયોના ગડગડાટ કરી નટને મૌલિક સર્જન કરી પ્રસંગને વધુ હાસ્યાસ્પદ બનાવવા પ્રોત્સાહિત કરે છે. રંગલો વિદૂષકનું કામ કરે છે અને નાટકની ક્રિયામાં ખૂબ જ મહત્ત્વની ભૂમિકા ભજવે છે. કુટિયટ્ટમના વિદૂષકની જેમ ભૂત અને વર્તમાનને સાંકળે છે. આત્માનો અવાજ મુક્તપણે રજૂ કરે છે અને સમજુ તટસ્થ પ્રેક્ષક જેવો રહે છે. યાત્રાના વિવેકની જેમ તેનો ભાગ નાટકના એકાદ પાત્રનો ભાગ હોઈ શકે કે સંપૂર્ણપણે તે પાત્ર દ્વારા ભજવાઈ શકે.

આખી રજૂઆત દુહાઓ, ચોપાઈઓ, ગીતો અને ગદ્ય અંશોમાં વણાયેલી છે અને ક્યારેક વચ્ચે વચ્ચે નાયકના બોલ, ગાયન કે ટીકા પણ આવે. પ્રવેશ કે પાત્રના વિસ્તાર કે શ્લોકના પઠન કે ગેય અંશોથી થતા નાટ્યાત્મક બંધારણ માટે બીજા પ્રકારો જેવી જ પ્રણાલિને અનુસરે છે. આખ્યાનની પદ્ધતિ કથાઓમાંથી લેવાઈ છે. સંગીતકોમાંથી ગાવાની શૈલી અને સાહિત્યિક પરંપરાના રાસકોની મુક્ત ગેયપદ્ધતિ અપનાવાઈ છે.

બીજા પ્રકારોની જેમ સ્ત્રીપાત્રો પુરુષો જ ભજવે છે. સ્ત્રીપાત્ર પ્રવેશવાનું હોય તે પહેલાં દીવડાઓ સાથે ખાસ નૃત્ય થાય છે. આને કાંચળિયા કહે છે અને દીવડાઓને કાકડાઓ કહે છે. સ્ત્રીપાત્ર ભજવતો નટ હાથમાં દીવડાઓ લઈ સાંકડા રસ્તેથી રંગભૂમિ પર પ્રવેશે છે. દીવડા સાથે નૃત્ય કરતાં કરતાં માથે હાથ પણ લાવે છે અને આમ સાંકેતિક રીતે અંબા અને તેના ગુરુને એટલે કે નાયકને પ્રણામ કરે છે. વાદકોને વંદન કરી જમીન પર ઘૂંટણીએ નમે છે. સૌ પ્રથમ ઢોલક સાથે ગીતની પંકિતઓ ગાય છે અને ગાયક પછીની કડીઓ ઉપાડી લે છે અને ગીતની પંક્તિઓને ચેષ્ટા દ્વારા અભિવ્યક્ત કરે છે. અહીં મુખજ અભિનય કે ચહેરાના હાવભાવ વધુ થાય છે. આના પછી શુદ્ધ નૃત્તના અંશો બીજી શૈલી અનુસાર જ થાય છે. નટ પછી અટપટા તાલ અને પખવાજ કે ઢોલકની થાપ ઉપર અનેક ટુકડાઓ રજૂ કરે છે. બોલોને અમુક તાલમાં સુગ્રથિત કે પછી અસ્પષ્ટ રીતે બેસાડવામાં આવે છે. આને નર્તક પછી ગતિક્રિયા, ખાસ તો પગની ગતિક્રિયાથી રજૂ કરે છે. કથકના તોડા, ટુકડા કે પછી દક્ષિણની શૈલીની જેમ 'જતિ' કે 'શોલ્લકુટ્ટુ' જેવા અંશો અહીં રજૂ કરવામાં આવે છે. જોકે આ અંશો રજૂ કરતી વખતે બીજી શૈલીઓની જેમ નર્તકની ભંગિઓમાં વિશિષ્ટ પરિષ્કૃતતા નથી. નર્તક મોટે ભાગે માથે બેડાં લઈને કે દીવડા લઈ સીધી ઊર્ધ્વ રેખા જાળવે છે, તો કયારેક ઉપરના ધડને કે હાથને કમરના પ્રમાણમાં ખૂબ ઓછા હલાવે છે. અલબત્ત, દૃશ્ય અને શ્રાવ્યની દૃષ્ટિએ એક તરફ ભવાઈ અને ખ્યાલ મળતા આવે છે અને બીજી બાજુએ નૃત્તનો જયાં સુધી સંબંધ છે ત્યાં સુધી તે તમાશા સાથે મળતું આવે છે. જોકે ઝીણવટપૂર્વક તપાસીએ તો બેમાં ઘણો તફાવત છે. ભવાઈનો નર્તક પગનું આખું તળિયું જમીન પર રાખી નૃત્ય કરે છે, જ્યારે તમાશામાં પગની પાની અને અંગૂઠા વધુ વપરાય છે. આને લીધે ભવાઈનો દક્ષ નર્તક કથકને મળતા પ્રકારનું નૃત્ય કરે છે, તેમ છતાં ભવાઈ શૈલીની આગવી વિશિષ્ટતા છે જેથી તે બીજી શૈલીઓ સાથે તદ્દન ભળી જાય તેવી નથી. ભૂંગળ નાટકની

ઉત્તેજના વધારે છે. નર્તક ખૂબ ચકકર ફરી વિરામ લે ત્યારે પણ તે વગાડવામાં આવે છે. નર્તકના તાલ માટે પખવાજ વાગતી હોય ત્યારે વાદ્યવૃંદ પણ વાંજિત્રો વગાડે છે.

ભવાઈમાં સ્ત્રીપાત્ર ભજવતા નટો દ્વારા એકલ નૃત્ય પ્રકારનું નૃત્ય નથી જ થતું, પણ મુખ્યત્વે સ્ત્રીપાત્રો ભજવતા નટો દ્વારા વિવિધ જાતનાં સામૂહિક નૃત્યો પણ થાય છે. આ વિભાગમાં ગરબા અને ગરબીમાં વપરાતી ગતિક્રિયાઓ છૂટથી વપરાય છે. અલબત્ત, જ્યારે એક દૃશ્યમાંથી બીજું દૃશ્ય બદલાય ત્યારે તો આ નૃત્ય અંશો અચૂક થાય છે. વળી નટ જયારે ગીતના શબ્દોને અભિવ્યક્ત કરતો હોય ત્યારે પણ થાય છે. રંગભૂમિના વિસ્તાર પર ફરી વળવા *ગતિ* પણ કરે છે. બીજા પ્રકારોની જેમ નૃત્ય બધા નાટ્યાત્મક દૃશ્યનું માત્ર શોભાનું ઘરેણું નથી, પણ અનિવાર્ય અંગ છે.

વળી અંકીઆ-નાટ કે ભાઓના, ખ્યાલ અને યક્ષગાન વગેરેની જેમ સંગીતની રચનાઓ હિંદુસ્તાની સંગીતના રાગ અને તાલ ઉપરાંત ગ્રામ્ય કે સ્થાનીય સૂરાવલિઓ પર આધારિત છે. દેશ, સારંગ, પૂર્વી, રામકલી, આસાવરી જેવા રાગો ઘણા લોકપ્રિય છે. રાસ, ગરબા, ભજન અને ગઝલના પરંપરાગત ઢાળો પણ છૂટથી વપરાય છે. આમાં એક અત્યંત શિસ્તબદ્ધ સંગીત પ્રણાલિ અને બીજી મુકત એમ બંને શૈલીને કુશળતાપૂર્વક એકસાથે વાપરે છે છતાં ખાસ અસંગત નથી જણાતી. આવી પ્રથા ભારતના દરેકે દરેક નાટ્યરંગ સર્જનમાં આપણે જોઇ છે. સંરચના અને તેની શૈલીનાં આવાં લક્ષણો આ પ્રકારોને મૂળભૂત રીતે સાંકળે નહી તો તેમનું કથાવસ્તુ અને ભાષા તો તદ્દન ભિન્ન છે.

વેશભૂષા ક્ષેત્રે ભવાઇ, જાત્રા અને ખ્યાલની જેમ કાળના અનેક તબક્કાને એકસાથે રજૂ કરે છે. આથી તેને પુરાવશેષી લક્ષણોવાળી કહી શકીએ. રાજાની વેશભૂષા અમુક ચોક્કસ કાળ નક્કી કરી શકાય તેવા યુગની હોય છે. અને તેમાં ગુજરાતના સ્થાનિક પ્રદેશનાં સમકાલીન તત્ત્વો પણ ઉમેરાય. બ્રાહ્મણ માત્ર એક ધોતિયું પહેરે, ઉપર શરીર ઉઘાડું, જનોઇ અને ખભે ગામછો નાખે. બીજાં પાત્રો સિપાઇ વગેરે જેવા આધુનિક પોશાક પહેરે છે. ખ્યાલ અને ભવાઇ બન્નેમાં નાટક ભલે સોળમી કે સત્તરમી સદીનું હોય, પણ સિપાઇ તો આધુનિક ગણવેશમાં જ જોવા મળે તેમાં કંઇ નવાઇ પામવા જેવું નથી. જૂઠણમિયાં અને રંગલો જેવાં રમૂજી પાત્રો અને એવાં બીજાં સામાન્ય પાત્રોને તેમની વિશિષ્ટ વેશભૂષા અને મેક-અપથી ઓળખી શકાય છે. તેમાં રોજિંદા જીવન કરતાં નાટ્યરંગની વાસ્તવિકતા છે. બીજાં બધાં પાત્રો મોટી ભમ્મરો અને મૂછો સિવાય ખાસ મેક-અપ નથી કરતાં, પણ જૂઠણમિંયાં અને રંગલો જેવાં રમૂજી પાત્રોનો ખાસ અલગ મેક-અપ હોય છે. જૂઠણમિયાં ઘણી વાર તુર્કી કે અફઘાની કુલ (શંકુ આકારની ટોપી) પહેરી તેની ઉપર ફેંટો બાંધે છે; બે બાજુએ વળી ફૂમતાં લટકતાં હોય છે. ટૂંકમાં મેક-અપથી તે પાત્ર વાસ્તવિકતાથી વેગળો લાગે છે, પણ પહેરવેશ ફેંટો, ખૂલતો લેંઘો, લાંબું પહેરણ અને બંડી વગેરે ગુજરાતના સલ્તનત કાળમાં પાત્રની યાદ દેવડાવે છે.

સ્ત્રીપાત્રો સાદી સાડીથી માંડી ઘાઘરા જેવી જુદી જુદી વેશભૂષા પહેરે છે, પણ તે પર ઓઢણી તો ખાસ જોઇએ. ઘેરદાર ઘાઘરો ગોળ ફુદરડી લે ત્યારે સરસ લાગે છે અને ઓઢણીનો નાટ્યાત્મક રીતે અનેક પ્રકારે ઉપયોગ થાય છે. પરણેલી સ્ત્રી માથે ઓઢે છે અને કુંવારી માથું ખુલ્લું રાખે છે અને જયારે ઓઢણી કાઢી નાખે ત્યારે વળી તેનો જુદો જ અર્થ થાય છે.

પાઘડી પરથી પાત્રનો સામાજિક મોભો, વ્યવસાય અને ચરિત્રની ખબર પડે છે. થોડી વાંકી ટોપી, તેની સાથે અમુક જાતનું ધોતિયું અને અંગરખું, પાઘડી બાંધવાની રીત, એ બધું પાત્રની ઓળખ આપે છે. તેનાંથી અમુક પ્રદેશ દર્શાવાય કે, સામાજિ દરજ્જો અથવા તો પાત્રનું આંતરિક લક્ષણ જણાય છે. આ બધી રીતો સભાનતાથી અપનાવાઇ કે પછી કાળક્રમે દાખલ થઇ હશે, પણ જે પ્રેક્ષકગણ સમક્ષ ભવાઇ રજૂ થાય છે તેના સંપ્રેષણ માટે અસરકારક અને આવશ્યક છે.

હજામ વાંસડા પર મશાલ સળગાવી રંગભૂમિ (પૈાધ ચાચર)થી થોડે અંતરે ઊભો રહે છે. જ્યારે ઉત્તેજનાત્મક પ્રસંગ આવે ત્યારે નટોના મોં પરના ભાવ સ્પષ્ટ થાય તે માટે વધુ પ્રકાશ ફેંકે છે અને જ્યારે તે પાત્ર ભજવતા હોય ત્યારે પણ તેમની સાથે મશાલ લઈ રંગભૂમિ પર ફરતો હોય છે. સ્ત્રીપાત્રો કાર્યક્રમ પૂરો થાય ત્યારે દીવડા મૂકવામાં મદદ કરે છે. પ્રકાશની આ જ રીતની ગોઠવણ આપણે અંકીઆ-નાટ કે ભાઓનામાં પણ જોઈ હતી. આધુનિક વીજળીની સુવિધામાં સ્પોટલાઈટ કે ફરતા પ્રકાશની પદ્ધતિ આપણે આજે જોઈએ છીએ તે જૂના સમયમાં આ ફરતી મશાલો પૂરી પાડતી, કુટિયટ્ટમ કે કથાકલિ વગેરેમાં પાત્ર મધ્યમાં સળગતી દીપ જ્યોત પાસે આવી અભિવ્યક્તિ કરે. ખુલ્લામાં કે બંધ કક્ષમાં આવો ઝાંખો પ્રકાશ અને ઓચિંતા ઝગારા મારતો પ્રકાશ નાટકમાં માયાવી દૃશ્યોમાં ખૂબ અસરકારક નીવડે છે. આવા પ્રકારોમાં જયારે વીજળીના ભડકતા ગોળા વાપરવામાં આવે ત્યારે ખૂબ અરુચિકર લાગે છે, પણ મશાલોનો ઝાંખો પ્રકાશ આ શૈલીને અનુરૂપ આહ્‌લાદક અને સુસંગત લાગે છે. નીચેની મોટી લાઈટો અને ઉપરથી ફેંકાતી ફ્લડ લાઈટ તેમ જ પેટ્રોમેક્સનાં ફાનસોથી ખાસ મઝા નથી આવતી. પ્રકાશની દેશી રીત તેના કથાવસ્તુ, પઠન, ગાયન, નૃત્ય, વેશભૂષા અને મેક-અપની પદ્ધતિની જેમ અનિવાર્ય છે.

નૈાટંકી, ખ્યાલ અને થોડે અંશે જાત્રા અને તમાશાની જેમ ભવાઈના નજીકના ઈતિહાસમાં સામાજિક-આર્થિક તત્ત્વોને લીધે ઘણા ચઢાવ-ઉતાર જોવા મળે છે. ભાવનગર અને વડોદરામાં મુખ્યત્વે બ્રાહ્મણો જ નવરાત્રિના ઉત્સવ દરમ્યાન અંબાના મંદિર સમક્ષ ભવાઈ ભજવતા, વ્યવસાયી ભવાયાઓનો વર્ગ જે ભવાઈ ભજવતો તેમાં લૈાકિક અને તદ્દન તળ પ્રકારનું ટીખળ થતી. આ પ્રમાણે જાત્રા અને નૈાટંકીના જુદા જુદા પ્રકારોમાં પણ જોયું તેમ જ તામિલનાડુના "સદિર નૃત્ય" અને ઉત્તર હિંદુસ્તાનના "નાચ"માં પણ જોયું. આને નવું સ્વરૂપ અને અર્થ આપવા માટે સર્જનાત્મક બુદ્ધિશક્તિની જરૂર હતી. બીજા લેખકો ઉપરાંત જયશંકર ભોજક "સુંદરી"એ ત્રીસી અને ચાળીસીમાં કથાકલિ માટે વલ્લથોળે તેમ જ ભરતનાટ્યમમાં રુકમિણી દેવીએ જે યોગદાન આપ્યું તેવું મહત્ત્વપૂર્ણ પુનરુત્થાનનું કાર્ય કર્યું. પીઢ કલાકાર જયશંકર "સુંદરી"એ ભવાઈ શૈલીમાં ગુજરાતી નાટકો રજૂ કર્યા અને સ્ત્રીપાત્રો તો તેઓ પોતે જ ભજવતા. તેમના પછી શ્રીમતી દીના પાઠકે આ પાત્રો સફળતાથી ભજવ્યાં. તેઓ બંનેએ મળી ઓગણી સો પચાસની આસપાસ *મેના-ગુર્જરી* ભજવ્યું અને તે ગામડાની શેરીઓ અને દેશી નાટ્યરંગમાંથી આ ભવાઈ શૈલીમાં પુનર્નિર્માણ અને આધુનિક નાટ્યરંગમાં તેના પરિવર્તન માટે સીમાચિહ્‌ન સમું બની ગયું. બે પ્રવાહો ચાલુ જ રહ્યા : એક, પ્રયોગાત્મક રીતે અને સર્જન કરવાના હેતુથી શહેરી દિગ્દર્શક આ પ્રકારને આધુનિક તખ્તા માટે પ્રયોગ કરતા, અને બીજા આ શૈલીને તેની અશ્લીલતામાંથી ઉગારી ધીમે ધીમે મઠારતા ગયા. શ્રીમતી દીના પાઠક અને શાન્તા ગાંધીએ પહેલા પ્રકારમાં કાર્ય કર્યું અને તેમનાં *મેના ગુર્જરી* અને *જસમા* ઓડણ ખૂબ લોકપ્રિય થયાં. ગુજરાતમાં પ્રાણસુખ નાયક અને વિઠ્ઠલદાસ નાયકે તથા રાજસ્થાનમાં દેવીલાલ સમરે બીજા પ્રકારમાં આગેવાની લીધી. તેમના સમાન અને સમાંતર પ્રયાસોએ ભારતીય નાટ્યરંગના વિશાળ પ્રવાહમાં આ શૈલીનો ઉમેરો કરી તેને વધુ સમૃદ્ધ બનાવ્યો છે. દિલ્હી, અમદાવાદ અને મુંબઈના યુવા દિગ્દર્શકોએ છેલ્લા બેથી ત્રણ દસકામાં આ શૈલીમાં ઘણા પ્રયોગો કર્યા છે.

આપણે આમ જોઈએ છીએ કે સોળમી સદીમાં વિકસેલી આ શૈલીને તે સમયના અને તે પહેલાં રચાયેલા સાહિત્યિક અને નાટ્યાત્મક વિકાસ સાથે સીધો સંબંધ હતો. તે ઉપરાંત નવમી અને દસમી સદીમાં લખાયેલા રાસક સાથે પણ ઘણો સંબંધ હતો. પ્રારંભમાં તેણે વિધિયાત્મક નાટયરંગ અને નવરાત્રિ સાથે કૃષ્ક સંપ્રદાયની રજૂઆતોનાં લક્ષણો અપનાવ્યાં પછી અંબાની પૂજા સાથે સંકળાઈ ગઈ અને સત્તક અને સંગીતક પ્રકારના સંસ્કૃત નાટયરંગ અને જૈન વ્યાખ્યાનના નાટ્યાત્મક નાટયરંગના રાસક અને રાસોનાં તત્ત્વો પણ અપનાવ્યાં. કાળક્રમે પૈારાણિક કથાઓ સાહિત્યિક આધારને વીસરી, અગાઉના નાટ્યરંગને વળગી રહી અને સામાજિક

કથાવસ્તુઓને વધુ મહત્ત્વ આપ્યું. લેખિત સાહિત્યના અભાવને કારણે મૌલિક પરંપરાઓ અને નાટકો પર જ અવલંબતી અને અમુક સામાજિક વર્ગ કે ખાસ પ્રસંગો પૂરતી જ ભવાઇ મર્યાદિત રહી. રાષ્ટ્રીય ચળવળ અને દેશી મૂળના પુનર્નિર્માણની ઉત્કંઠાને લીધે તેને પુનર્જીવન મળ્યું અને કાળાંતરે અનેક મહેચ્છાઓ અને હેતુઓને કારણે આધુનિક નાટ્યરંગમાં ભળી ગયું.

તેના ઇતિહાસની આવી રૂપરેખા આપણને ફરી સહમત કરે છે કે કાલ્પનિક અને વાસ્તવિક ઇતિહાસમાં *માર્ગી* અને *દેશી* પ્રકારો બ તદ્દન અલગ ન હતા. ઊલટાની પારસ્પરિક પૂરક પ્રણાલિઓ હતી. એક જ વર્તુળના ભાગો હતા, છતાં સામાજિક પર્યાવરણ, સાહિત્ય કે અન્ય કારણને લીધે પરસ્પર વ્યાપ્તિ કે પરિવર્તન અને રૂપાંતરણની પૂરતી શકયતા હતી. નાટ્યધર્મી (પ્રશિસ્ત અને કાલ્પનિકતા) અને લોકધર્મી (વાસ્તવિક અને પ્રચલિત) એ બે શૈલી, વિશિષ્ટતા અને જીવનપ્રવાહનાં બે સંકલ્પનો હતાં, માત્ર સામાજિક સ્તરની ધારણાઓ ન હતી. છઉ પ્રકારો સામાજિક પર્યાવરણના સ્તરે છે અને સબળ સાહિત્ય રચનાના અભાવના કારણે આજે *દેશી* કહી શકાય. તેમની અભિવ્યક્તિની શૈલી નાટ્યધર્મી છે, કારણ કે તેમાં સુગ્રથિત પદ્ધતિના નિયમો વપરાય છે. નાટક અને અંબાની પૂજાવિધિ સાથે સંકળાય તેમ જ નવરાત્રિના ઉત્સવ દરમ્યાન બ્રાહ્મણો ઉપરાંત રાજકુંવરો દ્વારા ભજવાતો આ ભવાઇ પ્રકાર, થોડી સુસંગતતા સાથે સામાજિક દરજજાને લીધે *માર્ગી* કહી શકાય, પણ કલાત્મક દૃષ્ટિએ *માર્ગી* ન કહેવાય. જયારે ભવૈયાઓ, કોળીઓ અને કંસારાઓ તેને ભજવે ત્યારે સામાજિક સ્તરે જરૂર *દેશી* થઇ જાય છે. છતાં, દરેક વખતે, નાટયાત્મક શૈલીમાં તે નાટ્યધર્મી કરતાં લોકધર્મી વધુ છે, જોકે તેની રંગભૂમિના સિદ્ધાંતો નાટયધર્મીને વધુ મળતા આવે છે.

આમ આપણે જોઇએ છીએ કે અહીં પણ નાટયરંગનું શાસ્ત્રીય અને લોકમાં વર્ગીકરણ સંપૂર્ણ રીતે લાગુ નથી પડતું. શાસ્ત્રીય અને લોક જેવાં નામો માત્ર તુલનાત્મક અને અલગ દર્શાવવા પૂરતાં જ છે અને અમુક ક્ષેત્ર પૂરતાં જ મર્યાદિત પણ નથી. આ સ્થળાંતર પારસ્પરિક અસરની પદ્ધતિ ભારતનાં ઘણાં ક્ષેત્રોમાં જોવા મળે છે, પણ નાટ્યરંગના વાસ્તવિક રજૂઆતના ક્ષેત્રે તે વધુ સ્પષ્ટ રીતે જોઇ શકાય છે. આંતરગ્રથિત સ્થિતિસ્થાપકતા જે સામાજિક વર્ગીકરણને છેદે છે તે સંપૂર્ણ રીતે સમજવું જરૂરી છે અને તેથી સમાજશાસ્ત્રીઓના, કલાના ઇતિહાસકારો હજી સુધી જેને અનુસરી રહ્યા છે તેના પ્રત્યયાત્મક નમૂનાઓના વિકાસ તરફ આપણને દોરી શકે. પ્રસ્તુતીકરણના વિભિન્ન સ્તરો એક થાળની વિવિધ રેખાઓ જેવા છે અને તે આમ તો એક વિશાળ વર્તુળના ભાગો જ છે. ગુજરાતમાં આમ, આપણે સંસ્કૃત પરંપરા, *દેશી* ભાષાઓના વિકાસ, જૈન પ્રણાલીના રાસકોની વૃદ્ધિ અને દરેક પ્રથાની કથાઓ, સાહિત્યિક દૃષ્ટિએ જોતાં એક જ થાળી પરની વિવિધ રેખાઓ છે. વળી, સામાજિક દૃષ્ટિએ બ્રાહ્મણોની ક્રિયાવિધિઓ, ખેડૂતો, કણબીઓ, આદિવાસીઓ ઇત્યાદિના રિવાજો પણ એક જ તારની વિભિન્ન રેખાઓ છે. કલાત્મક દૃષ્ટિએ અને નાટ્ય કલાઓના સંદર્ભમાં ભવાઇ જેવી શૈલીઓ બ્રાહ્મણ અને અ-બ્રાહ્મણ સ્તરોને સાંકળે છે. શૈલી પ્રકારમાં જ *માર્ગી* અને *દેશી*, નાટ્યધર્મી અને લોકધર્મીની પરંપરાઓ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે, જોકે *દેશી* અને લોકધર્મી પ્રણાલીઓ આગવી છે. અંતમાં, આ શૈલીને રાજસ્થાન જેવા પડોશી પ્રદેશોના અને બંગાળી યાત્રા જેવી દૂરના પ્રદેશોની શૈલીઓ સાથે ઠીક ઠીક સામ્યત છે.

પ્રકરણ 13

સ્વાંગ, ખ્યાલ, નૌટંકી

યાત્રાના પ્રકરણમાં આપણે જોયું કે નાટ્યરંગનો પ્રકાર રામ, કૃષ્ણ અને કીર્તનોમાંથી કાળાંતરે બદલાઈ ધીરે ધીરે સમકાલીન સામાજિક અને રાજકીય પરિસ્થિતિઓથી વણાયેલ ઐતિહાસિક કથાવસ્તુઓ પર આધારિત સામાજિક નાટકમાં બદલાવા માંડયો. રામલીલા અને રાસલીલા જેવાં ચક્રીય નાટકોનું માળખું પણ શોભાયાત્રાની એક જ કથાવસ્તુના સળંગ આખ્યાનમાં પરિવર્તન પામ્યુ હતું.

સોળમી સત્તરમી સદીનાં રાસલીલા, રામલીલા અને અંકીઆ-નાટ કે ભાઓના થોડા સમય પછી ઉત્તરકાલીન યાત્રા કે જાત્રા શૈલીની સમાંતર ગણી શકાય તેવી ઘણી નાટયરંગ શૈલીઓ (મોટા ભાગના ઉત્તર અને પશ્ચિમ ભારતના પ્રદેશોમાં તેમ જ ઓરિસ્સા અને મધ્ય પ્રદેશમાં) વિકસી. અલબત્ત, કેટલાક વિદ્વાનોના મત પ્રમાણે ઓરિસ્સાના સ્વાંગ અને બંગાળની યાત્રાથી પ્રેરાયેલ ઓરિસ્સાની યાત્રા શૈલીમાં ઘણું સામ્ય છે. આ બધાંમાં સામાજિક તત્ત્વ પ્રધાન હતું અને તેમની કથાવસ્તુઓની કાચી સામગ્રી પુરાણોમાંથી લેવાતી છતાં તે રામ અને કૃષ્ણની શાશ્વત કથાઓથી ઘણી વેગળી થતી ગઈ. ઉત્તર પ્રદેશમાં તેને નૌટંકી કહેતા, ઉત્તર પ્રદેશના અમુક વિસ્તાર અને રાજસ્થાનમાં ખ્યાલ, મધ્ય પ્રદેશમાં માચ કે મંચ અને હરિયાણા, ઉત્તર પ્રદેશ, પંજાબ અને બીજા વિસ્તારોમાં સ્વાંગ કહેવાતી. પ્રત્યેક પ્રદેશની આગવી વિશિષ્ટતા હતી અને એક પ્રદેશથી બીજા પ્રદેશનો ભાષાકીય વર્ગ અલગ હોવાથી ભાષા પણ બદલાતી, તેમ છતાં મૂળ હેતુ એક જ હતો. વસ્તુકથાની સમાનતા અને નાટ્યયાત્મક માળખું તેમ જ નાટ્યરંગ પદ્ધતિઓ વચ્ચે પણ ઘણો સંબંધ હતો.

આ નાટ્યરંગની શૈલીઓનો પ્રારંભ ચારણો, આખ્યાનકારો અને ભગતોના ગાવાથી થયો હશે. કથાકારોનાં વર્ણનાત્મક આખ્યાનો અને સંસ્કૃત પ્રણાલીનાં સંગીતક અને ઉપરૂપકોની હયાતીથી પણ પ્રેરાયો હશે. રામલીલા, રાસલીલા અને ભગતની વિધિયાત્મક પૂર્વવિધિઓ અહીં નથી વપરાતી. વળી આ શૈલીઓની જેમ મંદિર કે મંદિરના પ્રાંગણમાં પણ ભજવાતી નથી, તેથી તે વીથિ નાટ્યરંગ પ્રકાર તરીકે વધુ યોગ્ય ગણાય છે.

ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ આ પ્રકારોને અઢારમી કે ઓગણીસમી સદીના પ્રારંભથી પૂર્વેની લેખી ન શકાય, કારણ કે અંગ્રેજી સત્તા અને ઉત્તર પશ્ચિમ અને પૂર્વ ભારતની ભાષાઓનો વિકાસ સમકાલીન જણાય છે. આ ઇતિહાસને કારણે પ્રાચીન સાહિત્યિક કે સાંસ્કૃતિક વિકાસનું પૂર્વ દૃશ્ય તપાસવાની જરૂર નથી.

સ્વાંગ શબ્દ છઉ પ્રકારો માટે વપરાતો ઉડિયા ભાષાનો છદ્મ કે છદ્માવરણ કરવું એવા અર્થ માટે તે વપરાય

છે. આસામમાં પણ વપરાય છે. આ શબ્દ ઓરિસ્સા, બિહાર, ઉત્તર પ્રદેશ, રાજસ્થાન, મધ્ય પ્રદેશ, પંજાબ, હરિયાણા અને કાશ્મીરમાં પણ પ્રચલિત હતો. હોળીનો તહેવાર આવે એટલે આજે પણ સ્વાંગ મંડળીઓ ઉત્તર ભારતના લગભગ દરેક ભાગમાં રંગબેરંગી કપડાં પહેરી સ્વાંગ ભજવે છે. વળી લગ્નપ્રસંગે કન્યા પક્ષની સ્ત્રીઓ પણ આ જ નામની રમૂજી શૈલીવાળો મનોરંજનાત્મક પ્રકાર ભજવે છે. શકય છે કે *નાટક* કે *નાટિકા* જેવા ગંભીર પ્રકારોથી વિપરીત અને સંસ્કૃત નાટકના સબળ હાસ્ય પ્રકાર પ્રહસન, સ્વાંગને મળતો આવે છે અને કદાચ *પ્રહસન* સ્વાંગ પૂર્વેનો પ્રકાર હશે. આ પ્રકારો પણ સત્તરમી-અઢારમી સદીના લીલા અને રહસ રજૂઆતોથી વેગળા નથી.

હાલમાં જે. સી. માથુર, દશરથ ઓઝા અને રામનારાયણ અગ્રવાલ, જેમણે આ પ્રકારનો ઈતિહાસ એકઠો કરવાનું અમૂલ્ય કામ કર્યું છે તેવા વિદ્વાનો થોડા આંશિક મતભેદો બાદ કરતાં માને છે કે સ્વાંગ શબ્દ જે આજે પણ સંગીત તરીકે વપરાય છે તેમાંથી આવ્યો છે અને સંગીત પણ સંસ્કૃત સંગીતકમાંથી આવ્યો છે. આ ઉપરાંત તેઓ માને છે કે તે (બહુરૂપિયામાંથી આવેલ) ભગિત્ય સાથે ચોકકસ મળતો આવે છે આઈને-અકબરીમાં જણાવેલ કીર્તનિયા વડે ગવાતા કીર્તનની પ્રણાલી સાથે પણ તેને સંબંધ હોવો જોઈએ. રામનારાયણ અગ્રવાલ તેમના નવા પ્રકાશિત પુસ્તક સંગીતમાં આ શૈલીઓના ક્રમવાર ઈતિહાસમાં સ્વાંગ, ભગત, ખ્યાલ, અને નૌટંકી તે ઉત્તર પ્રદેશ, રાજસ્થાન, પંજાબ અને હરિયાણામાં વિકસ્યાં એમ નોંધે છે. આ પુનર્નિર્માણ પરથી લાગે છે કે શૈલીઓ ભલે દેખીતી રીતે નવી લાગે, પણ તેમને પંદરમી-સોળમી સદીના કે તે પૂર્વેના ભારતીય કલા વિકાસો સાથે મહત્ત્વપૂર્ણ સંબંધો હતા.

ગમે તે હોય, પણ સ્વાંગ આજે ભારતના ગ્રામ્ય વિસ્તારો પૂરતું જ રહ્યું છે, જોકે અર્ધ શહેરી અને શહેરી વિસ્તારોમાં અજાણ્યું પણ નથી. પંજાબમાં ઝાંકી અને સ્વાંગ આજે પણ ખાસ પ્રસંગો પર અને હોળીને સમયે બે પ્રતિદ્વંદ્વી જૂથો દ્વારા ભજવવામાં આવે છે. આ બધી રજૂઆતોનાં વિશિષ્ટ લક્ષણો તેની વેશભૂષાની પદ્ધતિમાં છે, પછી તે પંજાબમાં હોય, હરિયાણા, રાજસ્થાન કે પછી ઉત્તર પ્રદેશમાં હોય. અને બીજી વિશિષ્ટતા બે પાત્રો કે બે જૂથ વચ્ચે થતા શાબ્દિક યુદ્ધમાં રહેલી છે. હરિયાણામાં બે પાત્રો વચ્ચે સવાલ જવાબવાળો લાંબો સંવાદ થાય છે. રાજસ્થાનમાં સ્વાંગના ઉપપ્રકારો છે. ઝમતરે, તૂન્તિયા અને તુન્તિકિ લગ્નપ્રસંગે થાય છે; બીજા હોળી ઉપર અને બીજા તહેવારો પર થાય છે અને હજી બાકીના ઢોલા-મારુ જેવી લોકપ્રિય કથા પર આધારિત હોય છે.

સંવાદ અને ગાયન સ્પષ્ટ હોય છે. પણ નાટયાત્મક વસ્તુકથા સીમિત રહે છે. વિવિધઅર્થી સ્તરો કથાનક કે પાત્રના વિકાસની બહુ અલ્પ શકયતા છે. આ જયારે કૈાટુંબિક પ્રસંગે ન ભજવાતું હોય પણ બહાર ખુલ્લામાં ભજવવાનું હોય ત્યારે ઢોલ નગારાંથી ઘોષણા થાય છે. તેની વાર્તાઓમાં પ્રચલિત આખ્યાનોથી માંડી ઐતિહાસિક પ્રસંગોનો સમાવેશ થાય છે. સામાજિક કટાક્ષ અને તીખી ટીકાઓ સંવાદમાં વણી લેવામાં આવે છે અને ઘણી વાર એક જ નટ વિવિધ પાત્રો પણ ભજવે છે.

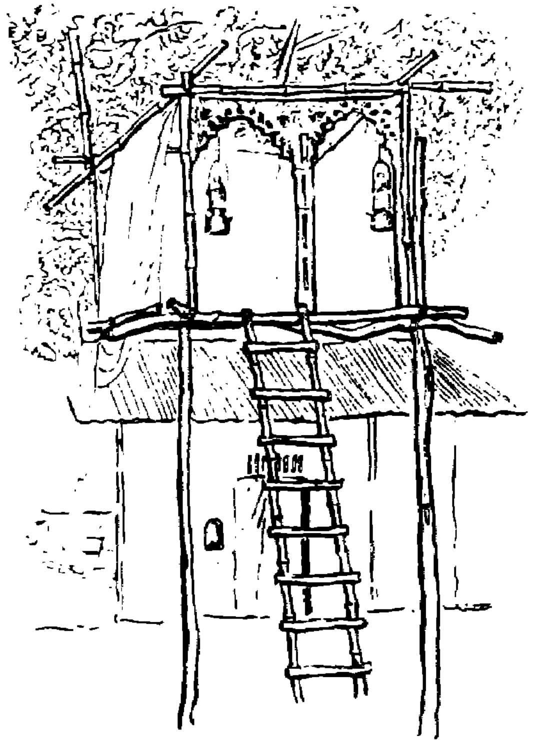
ઉત્તર પ્રદેશ અને ખાસ કરીને રાજસ્થાનનો ખ્યાલ વધુ વિકસિત પ્રકાર છે અને તેનાં મૂળ સામાજિક ટીખળ અને ઉપહાસ તેમ જ તેવા જ નામની સાહિત્યિક શૈલીમાં મળે છે. રાસલીલાના સંદર્ભમાં આપણે જેની ચર્ચા કરી તે હાસ, ચર્ચરી, ફાગુ ઈત્યાદિમાંથી પણ તેમનો પ્રારંભ થયો હોય તેવું મનાય છે. આ પ્રકારોએ સામાજિક નાટય પ્રકારોને જન્મ આપ્યો અને તેઓ રમત, ખેલ, ખ્યાલ ઈત્યાદિ જેવાં જુદાં જુદાં નામોથી ઓળખાતા. અઢારમી સદી સુધીમાં ખ્યાલ, કાવ્યાત્મક અને નાટ્યાત્મક રચના જેટલી જ સંગીતમય રચના પણ હતી અને આ નવા પ્રકારના મનોરંજનનું કેન્દ્ર આગ્રા હતું એમ માનવામાં આવે છે. ધીમે ધીમે આ જ સ્રોતમાંથી ઉત્તર પ્રદેશનાં કથનો પરથી

સ્પષ્ટ થયું હશે કે બે પ્રકારો એકબીજા સાથે ગાઢ રીતે સંકળાયેલા છે : બેની સરખામણી કરવાથી તેમનો પરસ્પર સંબંધ અને વિભિન્નતાનાં લક્ષણો જણાશે.

આજે ખ્યાલની અનેક ઉપશાખાઓ અને શૈલીઓ છે અને તે વ્યવસાયી સંગીતકારો અને કલાકારોની મંડળીઓ દ્વારા જ મુખ્યત્વે જળવાયું છે. તેમાંના કેટલાક ભાંડ, ગન્ધર્વ વગેરે વર્ગના છે. તો બીજા હિંદુ જ્ઞાતિના છે. ઉપશાખાઓ કે ઉપશૈલીઓ પ્રદેશના કે ત્યાં વસતા લોકનાં નામ પરથી કે પછી રજૂ કરવાની પદ્ધતિ પરથી નામ ધરાવે છે.

આમ, મેવાડી ખ્યાલ, જયપુરી ખ્યાલ, કુચમનિ, શેખાવતી ખ્યાલ, હાથરસી ખ્યાલ વગેરે નામના ખ્યાલો છે. ગંધર્વ ખ્યાલ તે નામની બિરાદરી પરથી આવ્યો છે. કથાવાચક ખ્યાલ, અભિનય ખ્યાલ વગેરે જે ગતિક્રિયાને મહત્ત્વ અપાયું હોય તે પરથી આવ્યો છે. તુર કલગી ખ્યાલનું નામ તેના લેખક પરથીઆવ્યું અને તેને અલિબક્ષ ખ્યાલ પણ કહે છે. દંગલિ ખ્યાલનું નામ પોતે જ તેની અભિવ્યકિતના સ્વરૂપને નિર્દેશે છે.

દરેક ઉપશાખા અને શૈલીએ મૂળભૂત રંગસજ્જાની પદ્ધતિ વિકસાવી છે. અલબત્ત, આ ઉપશાખાઓ અને શૈલીઓને તેમના કથાવસ્તુ, ભાષા, બોલી અને સંગીત પદ્ધતિ તેમ જ તેના તખ્તાના આકાર, રચના વગેરે પરથી પણ અલગ રીતે સ્પષ્ટપણે ઓળખી શકાય.



જોકે તખ્તાના મૂળભૂત સિદ્ધાંતો સરખા જ છે, અને તે બહુ અલ્પ રીતે સંસ્કૃત નાટયરંગની રંગભૂમિના બંધારણના નિયમોને મળતા આવે છે. અહીં સ્પષ્ટ કરવું જોઈએ કે સંસ્કૃત નાટયરંગ સુપરિષ્કૃત અને બંધ નાટ્ય- ગૃહમાં થતું અને તે માટે રંગભૂમિ ક્ષેત્રને વિચાર પૂર્વક વિભાજન કરવા માટે ચોકકસ નિયમોનું પાલન ખૂબ જરૂરી છે. આ નિયમો અને *કક્ષાવિભાગ*ની પ્રથાઓ ભારતીય નાટ્યરંગની પરંપરાની લોકશૈલી તરીકે ઓળખાતા પ્રકારોમાં જળવાઈ રહી છે. રંગમંચ ઘણુંખરું ત્રણથી ચાર ફૂટ ઊંચો હોય છે. તખ્તાના ચાર ખૂણાઓને કેવળ કેળના સ્તંભોથી સુશોભિત કરાય છે અને આ ચારે સ્તંભોને ઉપર ઝાલરથી બાંધવામાં આવે છે. તખ્તાની બરાબર સામે ખાસ દૃશ્યો માટે સફેદ ચાદરો પાથરવામાં આવે છે. પેક્ષકો રંગમંચની ફરતે ત્રણે બાજુએ બેસે છે. ઘણી વાર તખ્તાની પાછળ ઝરૂખા જેવી બારથી વીસ ફૂટ ઊંચી બાંધણી હોય છે. આ ઝરૂખાને નાટ્યાત્મક ક્રિયાનાં વિવિધ કાર્યો માટે ઉપયોગમાં લેવાય છે અને સંસ્કૃત રંગભૂમિના વિવિધ સ્તરોમાંથી તે વિકસ્યા હોય તેવું લાગે છે. મુખ્ય તખ્તા પર પાત્રોને ઊતરવા માટે સીડી રખાય છે. ઘણી વાર બેથી વધુ

ઝરૂખાઓ પણ હોય છે. નવાઈની વાત તો એ છે કે આ ઈલિઝાબેથના સમયના તખ્તાના ઝરૂખાને મળતી આવે છે. મુખ્ય રંગમંચથી ચારથી પાંચ ફૂટ દૂર એક સ્તંભ ઊભો કરાય છે અને ત્યાંથી જે મંડળી કે અખાડો આવવાનો હોય તેના નામની ઘોષણા કરાય છે. તેલમાં બોળેલી મશાલોથી પ્રકાશ કરવામાં આવે છે અને આપણે અંકીઆ-નાટ અને ભાઓનાની રજૂઆતમાં જોયું તેમ એકાદા થાંભલા સાથે બાંધી દેવામાં આવે છે. મુખ્ય મંચ ઉપર જ એક ખાસ જગ્યા હોય છે ત્યાં ખુરશી કે બીજી જાતની બેઠક દિગ્દર્શક અથવા ઉસ્તાદ માટે ગોઠવવામાં આવે છે. અહીં આપણને પુરુલિયા છઉની યાદ તાજી થાય છે, કારણ કે પુરુલિયા છઉમાં પણ શિક્ષક કે નિર્દેશકને ઉસ્તાદ કહે છે. કયારેક તખ્તાના સામેના ભાગમાં સફેદ ચાદરને બદલે, નીચે થોડી નીચી બાંધણીવાળી અને નાનાં પરિમાણોવાળી રંગભૂમિ હોય છે. આને લઘુ રંગભૂમિ કહે છે. ઝરૂખા અને મુખ્ય તખ્તાની પાછળ નેપથ્ય ગૃહ અને બીજી વ્યવસ્થા માટે જગ્યા હોય છે.

આમ આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે ખ્યાલનો રંગમંચ સુપરિયોજિત છે અને વિવિધ નાટયરંગની અવસ્થાઓને રજૂ કરવાની ક્ષમતા ધરાવે છે. તેની ત્રણ કક્ષાઓ ઝરૂખો, મુખ્ય તખ્તો અને ચાદરો પાથરી બનાવેલ નાનું રંગમંચ ક્ષેત્ર.

સંસ્કૃત રંગમંચના *કક્ષા વિભાગ*ના નિયમો અહીં ખૂબ ધ્યાનથી અનુસરવામાં આવે છે, જોકે પ્રથમ દૃષ્ટિએ તેનો ખાસ ખ્યાલ નથી આવતો. મૂળ કાર્યક્રમ ભજવવાનો હોય તેના એક મહિના પહેલાં સ્તંભ સ્થાપવામાં આવે છે. આજે તો માત્ર પોતાની અમુક જગ્યા મુકરર કરવા પૂરતો જ થાય છે. અગાઉ આ સ્તંભને સ્થાપવા પાછળ કૃષક અને વિવિધાત્મક હેતુ હશે. એ પણ લક્ષમાં રાખવું જોઈએ કે છઉ પ્રકારોમાં પણ વાંસના સ્તંભને સ્થાપવામાં આવતો તેમ જ *નાટ્યશાસ્ત્ર*માં પણ જર્જરનો ઉલ્લેખ છે. નાટયરંગ કે ભારતીય નાટ્યરંગના સામાજિક કહેવાતા પ્રકારો પરંપરાને વળગી રહ્યા છે, પણ તેના મૂળ કાર્ય કે વિધિથી વેગળા થઈ ગયા છે.

પ્રાચીન પરંપરાઓને ઘણી રીતે આજે આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે આજની અભિવ્યકિતઓ સમયના સંદર્ભમાં અસ્પષ્ટ છે. આ પ્રકારોની આવી હયાતી આપણને એવા નિષ્કર્ષ પર લાવે છે કે 'લોક-પ્રકારો' અને 'શાસ્ત્રીય શૈલીઓ' તરીકે ઓળખતા પ્રકારોને કદી એકબીજાથી અલગ સમજવા ન જોઈએ. તેમાં પરસ્પર વિરોધ કે એકબીજાને પડકાર નથી, પણ તેમના પરસ્પર સંબંધમાં વિવિધ શ્રેણીઓ છે. શાસ્ત્રકારો અને સંહિતાકારો માને છે કે ભરતના સમયથી સાતત્ય ધરાવતું માળખું નાટયશાસ્ત્રે રચી આપ્યું છે.

બીજા નૃત્ય-નાટ્ય પ્રકારોની જેમ આ કાર્યક્રમની શરૂઆતમાં પણ ઢોલ ઢબૂકે છે અને રાજસ્થાનનાં ખાસ વાજિંત્રો અને સંગીતથી તેનો પ્રારંભ થાય છે. ઢોલકો, નગારાં અને મંજિરા, વળી આજે તો વધારામાં હારમોનિયમનો પણ સમાવેશ થાય છે. પાત્રો તખ્તા પર આવી પોતાની ઓળખ આપે છે, જોકે અહીં કોઈ ધારણ કે ભંગીમાં ઊભા રહ્યા વગર પાત્ર ગાઈને અભિવ્યક્ત કરે છે. તેમ છતાં, યાત્રાની જેમ, પ્રારંભિક નૃત્યના પગચલનમાં કથક અને ઉત્તર ભારતનાં અન્ય નૃત્યો સાથે આછું સામ્ય છે. આને તેઓ "અદાયગી" કહે છે અને અમુક પાત્રની અભિવ્યક્તિની શૈલીને દર્શાવે છે અને પાત્રનાં મુખ્ય લક્ષણ પણ જણાવે છે. આ ભાગવતમેળાના પ્રવેશદ્વારનું સરળ પ્રતિરૂપ છે.

પ્રાંરભિક *ગણેશ વંદના* કે *સરસ્વતી વંદના* કંઈ અજાણી તો નથી તેમ છતાં મહત્ત્વની પણ નથી. યાત્રાની જેમ ખ્યાલ પણ અતિનાટકીય અને ઊંચી સૂરાવલીઓથી શરૂ થાય છે અને તેમાં ખર-નાટક અને અતિ પવિત્ર વસ્તુઓ પર ઘણી ટીકાઓ અને વ્યંગ પણ થાય છે. આ પ્રથાઓ પણ ખ્યાલના માળખા પર જ રચાયેલાં રાજસ્થાની કઠપૂતળીનાં નાટકોમાંથી આવી છે. રામલીલા, રાસલીલા અને અંકીઆ-નાટથી વિપરીત અને ભાગવતમેળા, યક્ષગાન અને કુટિયટ્ટમની જેમ વિદૂષક કે તેના જેવા પાત્રનું કામ ખૂબ અગત્યનું હોય છે. તે મુખ્ય

પાત્રના આચાર-વિચાર પર ટીકા કરે છે. ગંભીર પ્રસંગ વખતે વાતાવરણને હળવું કરવા રમૂજ પણ કરે છે અને ઉપરાંત સમાજના દંભી આંચળો પહેરેલા વર્ગને ઉઘાડો પાડી નાટકનાં મોભાવાળાં પાત્રોની પણ ટીકા કરે છે. તત્કાળ સર્જન માટે તેને બધી સ્વતંત્રતા હોય છે અને કોઈ પણ પ્રસંગે, ગમે ત્યારે તે પ્રવેશી શકે છે અને તેને કોઈ જાતનો બાધ નથી. આ પાત્ર જાણે યાત્રાના વિવેકનો દૂરનો પિત્રાઈ છે.

નાટકની રજૂઆત (આપણે હવે તેને ભારતીય નાટકોની સામાન્ય અને લગભગ એકસરખી રજૂઆત પદ્ધતિ કહી શકીએ તેવી) ગદ્ય અંશો, પઠિત શ્લોકો, ગીતો અને શુદ્ધ નૃત્તના ટુકડાઓથી થાય છે. દોહા, કવિતા, સેહેરા અને સોરઠા જેવા છંદો વપરાય છે અને ઉત્તર ભારતના રામાયણ નાટ્યરંગમાં અવશ્ય વપરાતી ચોપાઈ લગભગ નહિવત જ વપરાય છે. કેટલાંક પાત્રો માત્ર સંવાદો જ રાજસ્થાની લોક ઢાળમાં બોલે છે. બીજા શ્લોકો સારંગ, કલ્યાણ, ભૂપાલી, તોડી, લલિત ભૈરવી જેવા હિન્દુસ્તાની સંગીતના રાગમાં ગવાય છે. તાલ ઘણી જાતના છે અને શુદ્ધ નૃત્તના ટુકડાઓ તિહાઈથી પૂરા થાય છે. દક્ષિણના પ્રકારોથી વિપરીત છતાં શબ્દ અને સંગીતના સ્વરો તેમ જ સંગતના ટુકડા અને અભિનય (ચેષ્ટા) દરમ્યાન ખાસ સુસંગતતા નથી હોતી. આ લક્ષણની ખામી હોવાથી શાસ્ત્રીય નાટકને લોક નાટકનો ભેદ કહી શકાય. આ સાથે બીજાં લક્ષણો પણ છે. પણ આથી કંઈ નહીં તો વિવેચકો માટે વિવિધ નાટયરંગ પ્રકારોને કલાત્મક શ્રેણી પ્રમાણે મૂકવા કામ લાગે છે.

ખ્યાલ, જોકે બીજા બધા પ્રકારો કરતાં કક્ષા વિભાગના સિદ્ધાંતોને સૌથી વધુ જાળવી અનુસરે છે. ઝરૂખાનો રાણીઓ વગેરેના રહેઠાણ તરીકેના ઉપયોગ સિવાય તખ્તાના જુદા જુદા ભાગોને જુદાં જુદાં સ્થળો દર્શાવવા માટે વિભાજિત કરવામાં આવે છે. નીચેના નાના રંગમંચને પણ આ જ રીતે વાપરવામાં આવે છે.

છઉ, યક્ષગાન, ભાગવતમેળા, કુટિયટ્ટમ યાત્રા અને બીજા પ્રકારોની જેમ સ્ત્રી પાત્રો પીઢ પુરુષ નટો જ ભજવે છે અને આ રૂપાંતર સફળ થાય છે. તે ઉપરાંત કલાત્મક રીતે સંતોષકારક પણ છે. શાબ્દિક અને ગતિક્રિયાનું સંપ્રેષણ એટલી ઉચ્ચ કક્ષાનું હોય છે કે નાટ્યાત્મક ભ્રાંતિ ક્ષણ માટે પણ ખંડિત નથી થતી.

કાર્યક્રમ, ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે, પૈારાણિક કથા અને ગાથાઓ કે પછી ઐતિહાસિક કથાઓ તેમ જ સમકાલીન પ્રસંગો પર આધારિત હોય છે. રુકમિણી મંગલ, હરિશ્ચન્દ્ર અને *નળ-દમયન્તી* જેવાં ખ્યાલ નાટકો છે, તો *પૃથ્વીરાજ ચૈાહાણ, અમરસિંહ રાઠોડ* ઇત્યાદિ ઐતિહાસિક નાટકો પણ પ્રચલિત છે. *લૈલા-મજનુ, ઢોલા-મારુ,પઠાણ શહેઝાદી* જેવી પ્રેમગાથાઓ પણ તેટલી જ લોકપ્રિય છે, તો બીજા કેટલાક ખ્યાલો નરસિંહ ભગત અને બીજા સંતપુરુષોનાં જીવનચરિત્રો પર આધારિત છે. આ બધાં નામો પરથી જણાયું હશે કે કેટલાંક કથાવસ્તુ ભારતના અન્ય સાહિત્યિક અને નાટ્યરંગ પરંપરાઓનો એક ભાગ રચે છે અને બીજા પોતાના પ્રદેશની મૈાખિક પ્રણાલીઓ પર આધારિત છે.

ખ્યાલનો મેક-અપ અને વેશભૂષા સાદાં અને સ્વાભાવિક છે. કાળાનુસાર પહેરવેશો પણ સામાન્ય છે, માથાના વાળ અને કલગીઓ ખાસ જાતનાં હોય છે. તેમાં પરિષ્કૃતતા નથી. વળી બીજા પ્રકારોથી વિપરીત કોઈ વિશિષ્ટ મેક-અપ કે ચહેરા પર ચીતરામણથી રૂપાંતર કરવામાં નથી આવતું.

અંતમાં રાજસ્થાનના અન્ય વિસ્તારોના ખ્યાલના રચયિતાઓની વાર્તાઓ પણ છે અને ગત દોઢસો વર્ષમાં તેમણે ખ્યાલ સાહિત્યમાં નોંધપાત્ર ફાળો આપ્યો છે. આમ ઘણી રીતે ખ્યાલને પણ શાસ્ત્રીય (*માર્ગી*) કે લોક (*દેશી*) પ્રકારમાં વર્ગીકરણ કરવું મુશ્કેલ છે. તેનાં કેટલાંક લક્ષણો સંસ્કૃત પરંપરાને મળતાં આવે છે તેમાં શંકા નથી અને તે સંગીતકને ખાસ રીતે મળતો પ્રકાર છે. બીજા પાછળથી વિકસેલા અંશો જૂના પ્રકારમાં મેળવી દેવાયા છે. આમ તો ધાર્મિક અસરો અને બંધનોથી મુકત થયેલો આ પ્રમાણમાં નવો જ પ્રકાર છે, છતાં જુદી જુદી જાતનું સાતત્ય અને નિરંતરતા જાળવે છે. ઉત્તર ભારતના બૃહદ્ જૂથમાં તેનો સમાવેશ થાય છે અને પૂર્વ

ભારતના કેટલાક થોડા પ્રકારો સાથે થોડો સંબંધ ધરાવે છે. અલબત્ત, આ સામ્ય પહેલી નજરે નથી જણાતું રામલીલા અને રાસલીલા એક ધરીના બે ધ્રુવો જેવા છે. મધ્ય પ્રદેશનો મંચ કે માચ રાજસ્થાનના ખ્યાલને ઘણો મળતો આવે છે. ઉજ્જૈન, ગ્વાલિયર અને બીજી જગ્યાએ અખાડામાં શીખવાય છે. ગુરુ ગોપાલજી, બાલમુકુન્દ ગુરુ, કાલુરામ ઉસ્તાદ અને રાધાકૃષ્ણ ગુરુ જેવા નાટકકારો અને નિર્માતાઓએ દંતકથા અને ઐતિહાસિકથી માંડી સમકાલીન વ્યંગ કરતાં નાટકો રચ્યાં. હરિશ્ચન્દ્રની વાર્તા સૌથી વધુ લોકપ્રિય છે. તેમ જ રાજા વિક્રમજિત ઇત્યાદિ જેવાં ઐતિહાસિક પાત્રો પર આધારિત કથાઓ પણ પ્રચલિત છે.

મંચ રંગભૂમિ ખ્યાલના તખ્તાની પદ્ધતિને જ અનુસરે છે. તેમાં પણ બે અલગ સ્તરના તખ્તાઓ છે. સ્તંભને ઊભો સ્થાપવાને "ખંભ થાપન" (સંસ્કૃત-સ્તંભ સ્થાપના) એ મહત્ત્વની પ્રારંભિક વિધિ છે. ગાયકવૃંદ માટે ખાસ જગ્યા હોય છે અને તેને "નેક કા પટ" કહે છે અને દીક્ષા મેળવેલ વ્યકિતઓ માટે ખાસ પૂજાથી પવિત્ર કરાયેલ જગ્યા હોય છે તેને " બડા ઘંટ કા-પટ" કહે છે.

બીજા પ્રકારોની શૈલીની જેમ *પૂર્વરંગ* જેવી જરૂરી પૂર્વવિધિઓ છે. સ્તુતિ પછી તરત " ભીસ્તી" (પંખાલી) આવે છે. તેની સાથે કે પછી "ફર્રાસ" (શેતરંજી પાથરવાવાળો) તેમ જ " ચોબ્દાર" આવે છે. આના પછી નાટકનાં પાત્રો પ્રવેશે છે અને તેમનો ક્રમવાર પરિચય આપવામાં આવે છે ચાલવાની રીત, ગતિ અને બીજી ક્રિયાઓમાં પરિષ્કૃતતા સહેજે જણાઈ આવે છે.

ગાયકો અમુક પરિસ્થિતિ અનુસાર 'રંગત' ગાય છે અને આની સુયોજિત પદ્ધતિ છે. સૂરોને ગેર, ઉદપ, છોટી રંગત, બડી રંગત, લંગડી રંગત, ઝૂલા ઇત્યાદિ નામે ઓળખાય છે. આ બધી સૂરાવલિઓ આપણે અંકીઆ-નાટમાં ધૂમાલિઓ જોઈ તેની પ્રતીકરૂપ જ છે. બધામાં ઢોલક ખૂબ મહત્ત્વનું છે અને અનેક રીતે કામ આવે છે.

મધ્ય પ્રદેશના મંચ કે માચની જેમ નૈાટંકી પણ એક વૃક્ષની જુદી જુદી શાખાઓ છે. નૈાટંકી પણ ચારણો, કથાકારોના આખ્યાનમાંથી અને ઉત્તર ભારતમાં ખાસ તો ઉત્તર પ્રદેશમાં જાણીતાં કેટલાંય નૃત્ય, સંગીત અને નાટક પરંપરાઓમાંથી જન્મી છે. સંસ્કૃત પ્રણાલીના સંગીતકની દૂરની સંબંધી છે.

નૈાટંકી ઘણી વાર ચારથી પાંચ ફૂટ ઊંચા રંગમંચ પર ભજવવામાં આવે છે. ખ્યાલના રંગમંચથી વિપરીત અહીં ઝરૂખા કે નીચેના તખ્તા જેવા વધુ તખ્તાઓ કે રજૂઆતનાં ક્ષેત્રો નથી. તેમ છતાં *નૈાટંકી* કોઇ ગામમાં કે ગામના ચોરામાં કે પછી ગીચ ગલીમાં ભજવવામાં આવે ત્યારે ઘરની છત, ઝરૂખાઓ અને ઘરની બારીઓ વિવિધ સ્થળો દર્શાવવા સરળતાથી વપરાય છે.

વાદ્યવૃંદના પ્રવેશ સાથે નાટક શરૂ થાય છે. આ વાદ્યવૃંદમાં ચર્મવાદ્યો, સુષિર તેમ જ તંતુવાદ્યોનો સમાવેશ છે. નગારાં, ઢોલક, સારંગી, પીપૂડી સાથે આજે તો હારમોનિયમ અંગીભૂત થઇ ગયું છે. પહેલાં એક સ્તુતિ ગવાય છે અને તે કૃષ્ણ, સરસ્વતી, શિવ કે ગુરુની સ્તુતિ હોય છે. રાસલીલા અને નૈાટંકીની ઘણી સ્તુતિઓ મળતી આવે છે, તેમાં ગુરુની જાણીતી સંસ્કૃત સ્તુતિ ગવાય છે. આ વિભાગને "ભઈન્ત" કહે છે અને તેના પછી દિગ્દર્શક પ્રવેશે છે. આ *સૂત્રધાર* વ્યાસ અને સ્વામીનો પ્રતિરૂપ જ છે. તે નાટકનો કથાસાર ગાઇ, નાટકનાં પાત્રોનો પરિચય આપે છે. આ પછી "ચૌબોલ" નામનું ચાર લીટીનું પદ ગવાય છે, તેમાં દરેક પંકિત અઠાવીસ માત્રાની હોય છે. " ચૈાબોલ" ગાવાની રીત "દૈાર"ને મળતી આવે છે. "દૈાર" પણ ચાર લીટીનું પદ છે અને તેની પહેલી ત્રણ લીટી બાર માત્રાની અને છેલ્લી -અઠાવીસ માત્રાની હોય છે. ગાવામાં અને બીજા તાલમાં પણ નગારાં વાગતાં હોય. પાત્રો પછી તખ્તા પર આવી પોતાનો ભાગ ગાય છે. યાત્રામાં આપણે જોયું કે પ્રેક્ષકગણને દરેક ભાગમાં ગીત સંભળાય તે માટે 'જુડી' પદ્ધતિ દાખલ કરાઇ હતી. નૈાટંકીમાં બીજી રીત અપનાવાઇ છે તખ્તાને ચારે ખૂણે પાત્ર જાય અને

તેની દરેક પંક્તિ ચાર વાર ગાય છે, જેથી રંગમંચની ફરતે બેઠેલા પ્રક્ષકો સાંભળી શકે. યાત્રામાં, એક 'જુડી' ગાયક તેના સામેના છેડે ઊભેલા ગાયકને સૂરાવલિ પહોંચાડે, અહીં પાત્ર પોતે વિકીર્ણ ખૂણે જાય છે. સૂર સાથે કે પોતાની જાતે પ્રસંગ અને જે પાત્ર ભજવતો હોય તેના ભાવાનુસાર નૃત્યનો થોડો અંશ કરે છે. ખ્યાલની જેમ, અહી નૃત્ય ગૂંથણીની રચનાઓ અને તાલની વિવિધતા આયોજવા ઘણો અવકાશ છે. અહીં નટ તેની નૃત્યદક્ષતા દર્શાવી શકે છે. સ્વરોનો લય ગણી વાર ઝડપી બનાવાય છે અને તેના અંતે બમણી કે ચાર ઘણી કરાય છે.

શ્લોકો અવધી, રાજસ્થાની, વ્રજભાષાના વિવિધ છંદોમાં ગવાય છે અને દોહા, સોરઠા વગેરે જેવી રચનાઓ અને ઉર્દૂ કવિતાઓ પણ ગાવામાં આવે છે. તે સાથે ગદ્ય અંશો પણ હોય છે. ફારસી ઉર્દૂ શબ્દો અને હિન્દીના 'ખડી બોલી'ના શબ્દો પણ વપરાય છે. મંગલાચરણના "ધ્રુપદ"થી માંડી નાટકના બીજા ભાગોમાં દાદરા, લાવણી, કવ્વાલી વગેરે રાગો અને સૂર આયોજનોનો ઉપયોગ થાય છે. આમાંના કેટલાક હિન્દુસ્તાની રાગોને મળતા આવે છે તો બીજા ઉત્તર પ્રદેશના લોકપ્રિય ઢાળો છે. આ પ્રથા આપણે ખ્યાલ અને બીજા પ્રકારોમાં જોઇ છે. પીલૂ, બિલાવલ, ભૈરવી અને ખમાજ ઘણા માનીતા રાગો છે.

વાર્તાની નાટયાત્મક ક્રિયા અતિ નાટકીય ઢબે ઝડપથી આગળ વધે છે. આમાં વળી ભાષણ થાય, ગીત ગવાય અને નૃત્ય પણ થાય, પણ બધું પરિષ્કૃત ચેષ્ટાઓ કે આંગિકાભિનય સિવાય થાય છે. મુનશીજી કે વિદૂષક ખ્યાલ, યાત્રા, યક્ષગાન ઇંત્યાદિના પ્રતિરૂપ જેવું પાત્ર ભજવે છે. તેની રજૂઆતની શૈલી કંઇક અનોખી જ હોય છે. સ્થળકાળની એકતા તો તદ્દન ગેરહાજર છે. જોકે, દંતકથા, પૈારાણિક કથાઓ, ઐતિહાસિક વાર્તાઓ અને સામાજિક નાટકો આ માધ્યમો દ્વારા ભજવાતાં.

નૈાટંકીનો કાર્યક્રમ ખૂબ વિસ્તૃત છે અને આટલાં વર્ષોમાં હવે ઘણાં સાહિત્યિક સર્જનોનો સમાવેશ થયો છે. ખ્યાલની જેમ *હરિશ્ચન્દ્ર* (આ વાર્તા તો બધા જ પ્રકારોમાં પ્રચલિત છે), આગા હસન અમાનતનું ઇન્દ્રસભા તથા અમરસિંહ રાઠોડ, પૃથ્વીરાજ ચૈાહાણ, પન્નાદેવી, દુર્ગાદેવી અને ટીપુ સુલતાન જેવી ઐતિહાસિક કથાઓનો પણ સમાવેશ થાય છે. આ સાથે સિયાહ પોશ અને નૈાંટકી (આ નામ પરથી શૈલીનું નામ પડ્યું અને તેમાં સામાન્ય પુરુષ ભૂપસિંહ અને રાજકુમારી નૈાટંકીના પ્રેમની કથા છે) અલબત્ત, *શ્રવણકુમાર, નળ -દમયંતી, રામવનવાસ* જેવાં પૈારાણિક નાટકો અને સુલ્તાન ફાકુ, રેશમી રૂમાલ, શાહી લકડહારા, ત્રિયાચરિત્ર વગેરે માત્ર સામાજિક નાટકો પણ તેના કાર્યક્રમમાં છે.

નૈાટંકીના નટો અખાડાઓમાંથી આવે છે. અહીં તેમને ગાવાની, અભિનયની, નૃત્ય તેમ જ કુસ્તીની પણ તાલીમ અપાય છે. નૈાટંકીની કેટલીક ઉપશાખાઓમાં વ્યવસાયી સ્ત્રી ગાનારીઓ પણ હતી. ખ્યાલની જેમ બીજી ઉપશાખાઓ અને તેમની વિવિધતાઓ છેલ્લા દાયકામાં વધી. હાથરસ અને કાનપુર શાખાઓ છે. પહેલી શાખા શાસ્ત્રીય સંગીતને વધુ મહત્ત્વ આપે છે જયારે બીજી શાખા સંવાદ અને ઉચ્ચ નાટકને વધુ પ્રાધાન્ય આપે છે. કનોજ, મુઝફ્ફરનગર વગેરે શહેરોમાં પણ આની શાખાઓ છે. કલાકાર અને નટો એક જ જાતિના નથી હોતા પણ સમાજનાં વિભિન્ન ક્ષેત્રના હોય છે. આ બધા વ્યવસાયી કલાકારો જ છે પણ યાત્રાના નટો જેટલું કમાતા નથી, છતાં ખપ પૂરતું મળી રહે છે.

નૈાટંકીએ આજ સુધી ઘણી લીલીસૂકી જોઇ છે અને તેમાં આજે મહાન કલાકારો છે. સાથે સાધારણ અને અશિષ્ટ નટો પણ છે. આ શૈલીના જોમ અને જુસ્સાએ આધુનિક નાટકકારો અને હબીબ તન્વીર જેવા દિગ્દર્શકોને આકર્ષ્યા છે. તેમણે સંસ્કૃત મૃચ્છકટિકમ નાટકને (મિટ્ટી કી ગાડી) નૈાટંકી શૈલીમાં ભજવ્યું છે. આધુનિક દિગ્દર્શકો આ શૈલીને સામાજિક નાટકો માટે કેટલા સાતત્યથી એક શક્તિશાળી માધ્યમ તરીકે વાપરી શકે અને પરંપરાગત

નટો, આ નવા ફેરફારને, શૈલીનાં પરિષ્કૃત લક્ષણોને ત્યજયા વગર કે મિશ્રણ કર્યા વગર કેટલી સહજતાથી અપનાવે છે તેની ઉપર જ આ પ્રકારનું ભવિષ્ય આધાર રાખે છે.

હબીબ તન્વીરે છત્તિસગઢી ગ્રામ્ય 'માચ'ને પણ આધુનિક અને પરિષ્કૃત પ્રકારમાં રજૂ કરવા અપનાવ્યું છે. નટોની કક્ષા અને દક્ષતા ખરેખર સુધરી છે, અને આ પુરવાર કરે છે કે સંવેદનશીલ દિગ્દર્શક હેઠળ ગ્રામ્ય અને અર્ધશહેરી નાટ્યરંગ આધુનિક અને ભારતીય નાટ્યરંગના જ ઊંડા મૂળવાળા રંગમંચની ભૂમિકા રચી શકે છે. અલબત્ત, મુંબઈ, કલકત્તા, દિલ્હી અને બીજાં શહેરોની નાટ્યરંગ શાખાઓના આધુનિક કલાકારોએ આ પ્રકારોમાં રુચિ દાખવી છે. સમકાલીન કથાવસ્તુ અને આધુનિક નાટકકારોની રુચિ જૂના પ્રકારો દ્વારા પ્રસ્તુત થઈ રહી છે અને આપણે જો સ્વીકારીએ કે આ બધા પ્રકારો માત્ર ગ્રામ્ય અને લોક જ છે તોપણ આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે આ " નાની પ્રણાલીએ" શિક્ષિત અને શહેરી સુધરેલા જનસમુદાયને કેવા પ્રભાવિત કર્યા છે. આ પ્રકારો સદીઓ પુરાણી પરંપરાઓના અવશેષો છે અને છેલ્લાં બસો વર્ષો સુધી ગ્રામ્ય અને અર્ધશહેરી પર્યાવરણમાં, કોઈ પણ પ્રોત્સાહન કે સહાય વગર, કલાત્મક રીતે વીથિ નાટ્યરંગમાં પરિવર્તન પામ્યા પહેલાં તે જ અવસ્થામાં ટકી રહ્યા હતા. આ અભિનવ સભાનતા ખૂબ કાળજીપૂર્વક કેળવવામાં આવી હશે , કારણ કે વધારે પડતા ઉત્સાહમાં જોખમ રહેલું હોય છે.

અહીં યાદ રાખવું જરૂરી છે કે રામલીલા, રાસલીલા અને અંકીઆ-નાટ જેવાં મહાકાવ્ય અને પુરાણો પર આધારિત નાટ્યરંગો, તત્કાલીન સમય અને રોજિંદી સામાજિક ઘટનાઓ પર આધારિત નાટ્યરંગથી તદ્દન જુદી શૈલીનાં નથી. ધાર્મિક અને વિધિયાત્મક નાટ્યરંગ કરતાં તત્કાળ સમાજનું ચિત્રણ કરતું નાટ્યરંગ સમાજમાં વધુ પસંદ થયું. વળી સ્વાંગ, ખ્યાલ, મંચ, નૈાટંકી વગેરે અને તેમનાથી થોડાં જ વર્ષો પહેલાંનાં ભજનો અને કીર્તનો જેવા પુરોગામી પ્રકારો પરસ્પર ગાઢ સંબંધ ધરાવે છે. જોકે સ્થળાંતર કેવી રીતે થયું તે સ્પષ્ટ નથી. છતાં તેઓ એક વિશાળ જૂથનાં જ સભ્યો છે. આ બધાં આમ જોઈએ તો પૂર્વનાં યાત્રા અને પશ્ચિમની ભવાઈ કે તમાશાને મળતાં આવે છે. આમ ઐતિહાસિક અને ભૈાગોલિક રીતે આ પ્રકારો માત્ર ભ્રમણશીલ કલાકારોનાં નાનાં જૂથોનાં અલગ સર્જનો જ નથી.

તેમનું કથાવસ્તુ અને પરિષ્કૃત લક્ષણો વિશે અત્યાર સુધીમાં ઘણું લખાયું છે, તેથી આ નાટ્યરંગની રજૂઆત પદ્ધતિમાં બહુ ઊંડા ઊતરવાની જરૂર નથી. આપણો હેતુ તો એટલો જ છે કે તેને ઐતિહાસિક દૃષ્ટિકોણથી જોઈ, બીજા પ્રકારો સાથે તેના સંબંધો કેવા છે તે તપાસવું છે.

આમ, આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે પ્રમાણમાં આ પ્રકારો નવા જ છે છતાં અઢારમી કે તે પહેલાંની પ્રણાલીઓને તેમણે જાળવી છે. તેરમીથી અઢારમી સદી અને ખાસ કરીને સોળમીથી અઢારમી સદી દરમ્યાન વિકસેલી ભારતીય ભાષાઓ સાથે પણ તે ઘનિષ્ઠ સંબંધ રાખે છે.

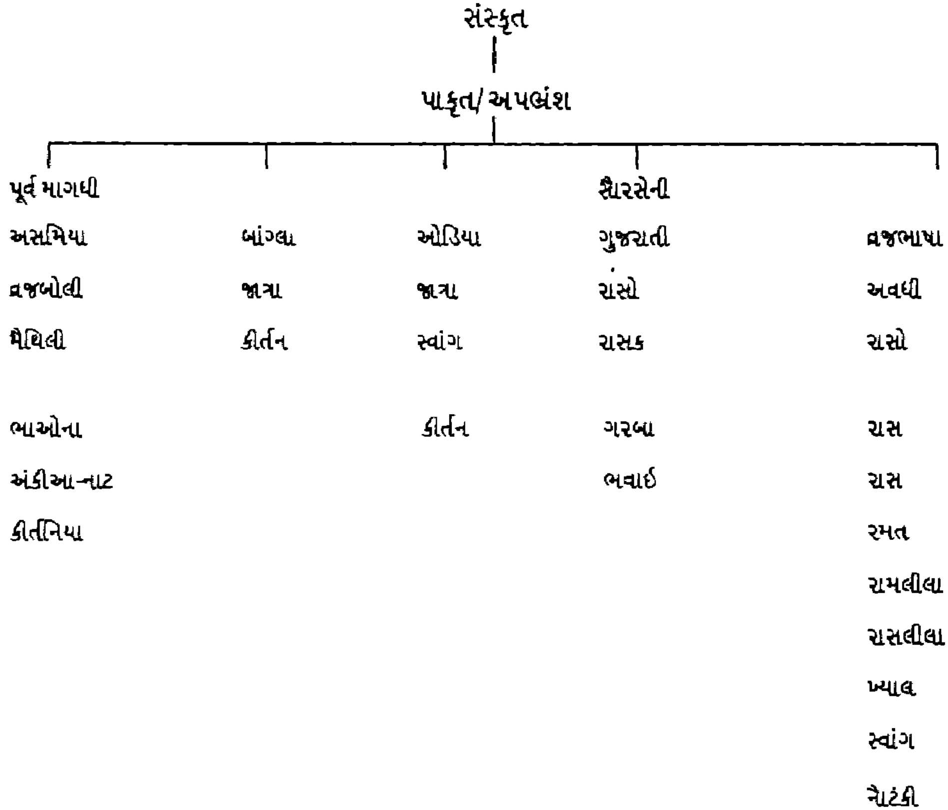
તેમની વસ્તુકથા ઘણી જુદી છે અને ઐતિહાસિક, સામાજિક અને શૃંગારીક પ્રેમકથાઓ તરફ વધુ ઝુકાવ રાખે છે અને તેથી ઉપમા કે ઉત્પેક્ષા વગર સમકાલીનત્વ રજૂ કરવાની શક્તિ ધરાવે છે. વિવિધ સ્તરે આગળ વધતાં પૈારાણિક નાટકો કરતાં આ નાટકોના પરિમાણનો ગુણ પારખી શકાય છે.

થોડા ઘણા ભાતીગળ ગુણો સિવાય બધાંનું માળખું લગભગ સરખું જ હોય છે. આ બધાં પાછળથી વિકસેલાં સંસ્કૃત નાટક પરંપરાના સંગીતકને મળતાં આવે છે અને આને લીધે રામનારાયણ અગ્રવાલ સાથે સહમત થઈ શકાય. તેઓ તેમને સંગીતના વ્યાપક નામે જ ઓળખાવે છે.

પ્રકારોની રજૂઆતની લાક્ષણિકતાઓ, જે સામાજિક -સાંસ્કૃતિક પર્યાવરણમાં તેઓ વિકસ્યા અને સમાજના જે સ્તર સમક્ષ ભજવવામાં આવતાં, તેના પર આધારિત હતી.

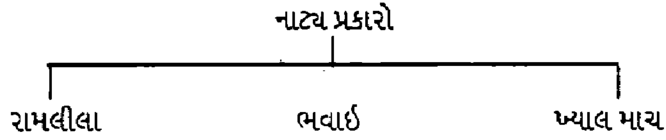
આમ એક અર્થે જોઈએ તો આ પ્રકારો લોકધર્મી છે, ભલે તેમાં વાસ્તવિક રંગસજ્જા વગેરેનો ઉપયોગ નથી થતો. છતાં સંકેત નિર્દેશનના અને આહ્‌વાહન જેવા નાટયધર્મનાં પરિષ્કૃત તત્ત્વો પણ તેમાં ઘણાં છે. ભાષાઓનો તેમ જ તેની સાથે સંકળાયેલ નાટયરંગ પ્રકારોનો વિકાસ એક જ વૃક્ષની શાખાઓ જેવા છે.

ઐતિહાસિક રીતે કહીએ તો આ શૈલીમાંનો વિકાસ અને સમકાલીન વિકાસને એક સારણીના સ્વરૂપમાં મૂકી શકાય, જેથી એકબીજા વચ્ચેના મુખ્ય પ્રવાહો અને સંબંધના મુદ્દાઓને સંક્ષેપમાં રજૂ કરી શકાય.



દક્ષિણની જેમ અહીં પણ ઉચ્ચારિત શબ્દો, ગેય શબ્દો અને રજૂઆત કે સીધા વર્ણનાત્મક નાટ્યરંગ એમ રજૂઆતના વિવિધ સ્તરો છે અને આપણે આ પ્રમાણે જોઈ શકીએ :

1. કથાકાર	એકલ અભિવ્યક્તિ		
2. ભગત	બહુરૂપી		
3. કીર્તનિયા	કીર્તન-સમૂહ ગાન		
4. વચનકાર			
5. રાસ	રાસક	સંગીતક	રાસલીલા
6. ઐતિહાસિક નાટક	સ્વાંગ, નૌટંકી		



નૃત્ય અને નાટકના સ્તરો અને પ્રકારો આ મુજબ છે :

	બિહાર બંગાળ	ઓરિસ્સા	ગુજરાત	આસામ	રાજસ્થાન અને ઉત્તર પ્રદેશ
જન જાતીય	સન્થાલો હો, વગેરે	જુઆંગો સાઓરાઓ	કણબીઓ અભીરો સરયાતો	બૌદ્ધો વગેરે	સન્યાસીઓ વગેરે ધોબીઓ વગેરે
ગ્રામ્ય જાતિઓ અને વર્ણનાત્મક પ્રકારો	કથાકાર	કથાકાર	ચારણ	ચારણ	કથાકાર
ચક્રિક નાટકો	રામલીલા	રામલીલા	રાસક	ભાઓના	રામલીલા રાસલીલા
શોભાયાત્રા	યાત્રા	યાત્રા	રાસો રાસક	અંકીઆ-નાટ	સંગીત સ્વાંગ નૌટંકી
અર્ધશહેરી નાટ્યરંગ			ફાગુ ભવાઈ		ખ્યાલ ભવાઈ માચ
નૃત્ય પ્રકારો	પુરુલિયા છઉ સેરાઈકેલા છઉ	મયૂરભંજ છઉ	ગરબા બેઠાં નૃત્ય	સત્તરાનૃત્ય એજાપલ્લિ	નૃત્ય નાચ
મંદિર અને મંદિરના પ્રાંગણની શૈલીઓ		ગોટિપુઅ	મંદિરની ભવાઈ	દેઓધન	વ્રજ રાસ કથક
કઠપૂતળી પ્રકાર	પૂતુલ ખેલા	રાવણછાયા		પૂતુલનાચ	કઠપૂતળી

પ્રકરણ -14

તમાશા

મહારાષ્ટ્રના તમાશાનો ઇતિહાસ, આપણે અત્યાર સુધીમાં વિવિધ પ્રકારો તપાસ્યા તેનાથી કંઇક જુદું જ ચિત્ર રજૂ કરે છે. અલબત્ત, વિવિધ ભાગોની કલાત્મક પરંપરાઓ ભારતીય ચિત્રનો અનોખો જ પક્ષ છે. રામલીલા, રાસલીલા અને અંકીઆ-નાટથી તે વિપરીત છે અને મરાઠી સાહિત્યના પ્રાચીન ઇતિહાસ સાથે તેના સંબંધો અવશ્ય છે છતાં જ્ઞાનેશ્વર, રામદાસ, નામદેવ જેવા સંત કવિઓની રચનાઓ સાથે કે એકનાથ, શ્રીધર જેવા કર્તાઓનાં વર્ણનાત્મક સામાજિક લખાણો સાથે તેનો ઉદ્ગમ સાંકળી ન શકાય. આ કવિતાનો આંતરપુરાવો અને બીજાં વર્ણનાત્મક લખાણો દર્શાવે છે કે તે સમયે નૃત્ય અને સંગીતની ઘણી શૈલીઓ પ્રચલિત હતી. મધ્યકાલીન યુગનો મરાઠી લેખક *રામાયણ* અને *મહાભારત*ની વસ્તુકથામાં ઘણો ગળાબૂડ હતો, પણ પ્રાચીન અને મધ્યકાલીન લખાણોમાં કે તે પછી અઢારમી સદીમાં મહારાષ્ટ્રીય તમાશાનો પ્રકાર અસ્તિત્વમાં આવ્યો તેનો ઉલ્લેખ નથી. તેના કરતાં તેનાં મૂળ અને બીજ જાણવા માટે મધ્યકાલીન યુગની કીર્તનિયાની સમકાલીન પરંપરા તેમ જ પૌરાણિક કથાઓની મૌખિક પ્રણાલી અને મહારાષ્ટ્રના અનેક સંગીત પ્રકારોને પણ લક્ષમાં રાખવાં જોઇએ. વળી, મહારાષ્ટ્રનો અઢારમી સદીનો રાજકીય ઇતિહાસ પણ ધ્યાનમાં રાખવો જરૂરી છે. ઓગણીસમી સદીના પૂર્વાર્ધના મરાઠી નાટયરંગ અને તે સમયે તાંજોર અને આંધ્ર પ્રદેશમાં તમાશાનાં થોડાં તત્ત્વો પ્રચલિત હતાં, તે બંને વચ્ચેના સંબંધને કેટલેક અંશે મરાઠા રાજયના ઉદય અને તે સાથે રાજયો વચ્ચે સાંસ્કૃતિક આદાન પ્રદાન થયું હશે તેની સાથે સાંકળી શકાય. આ વિશિષ્ટ લક્ષણોને ધ્યાનમાં રાખીએ, પછી અગિયારમી સદી પછી મહારાષ્ટ્રની મરાઠી ભાષાનો વિકાસ ઊડતી નજરે જોવાની પણ જરૂર નથી, તેમ જ અઢારમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં તમાશા એક આગવી શૈલી તરીકે વિકસી તેની પૂર્વેના મરાઠી સાહિત્યના વિકાસની રૂપરેખા આલેખવાની પણ જરૂર રહેતી નથી.

તેમ છતાં લક્ષમાં રાખવું જોઇએ કે આ જ વખતે મહારાષ્ટ્રમાં સંગીતની અને લેખનની અનેક શૈલીઓ મોજૂદ હતી. બીજા પ્રદેશોની જેમ અહીં પણ સંસ્કૃત અને મરાઠી સર્જનાત્મક લેખન સમાંતર રીતે થતાં રહ્યાં. તમાશાના પ્રવર્તક રામજોશી ઈ.સ. (1762-1812) સંસ્કૃત પુરાણો, કીર્તનિયાના ગાયન અને પઠનથી તેમ જ આખા દેશમાં સામાન્યપણે અન્ય નાટયરંગ પ્રકારો અસ્તિત્વમાં હતા તેનાથી વાકેફ હતા. તે સમયના મરાઠી

સાહિત્યના ખ્યાતનામ લેખક મોરોપંતના સમાગમમાં આવ્યા પછી ઘણું પરિવર્તન આવ્યું અને તેને લીધે મોરોપંતના આયોજનને પ્રચલિત કરવા લાવણીના છંદાત્મક ગાયનમાં તે પરિણમ્યું.

રામ જોશીએ તે સમયની કંઠ સંગીતની પદ્ધતિને ધર્મોપદેશાર્થે જ ન ગણકારતાં, બાજીરાવ બીજા (અઠારમી સદીના ઉત્તરાર્ધ)ના દરબારમાં મનોરંજનની ઘણી લોકપ્રિય શૈલીઓ દાખલ કરી અને તેને પ્રોત્સાહન પણ મળ્યું. વાજીદ અલી શાહે આ કલાની વધુ પડતી આસક્તિને કારણે રાજ્ય ખોયું, બાજીરાવને પણ એમની સાથે સરખાવવામાં આવ્યા છે. ગાયકો અને નર્તકો સમાજના પ્રત્યેક સ્તરમાંથી આવતા, પણ વખત જતાં મહારો અને મંગો જ આ કલાને જાળવતા. વળી રાજસ્થાન અને ગુજરાતની ન્યાત બહાર મુકાયેલી ભવાયાઓની જાતિઓએ આ કલા સાચવી. આજે પણ તમાશાની મંડળીઓમાં મુખ્યત્વે મહારો અને મંગો જ હોય છે, જોકે પત્થે બાપુરાવ અને હમણાં હમણાં પુ.લ. દેશપાંડે, વસંત બાપટ અને વિજય તેંડુલકર જેવા બ્રાહ્મણ લેખકોએ આ શૈલીથી પ્રભાવિત થઇ તમાશાની રચના કરી છે. અને ઘણા બ્રાહ્મણો તેમાં ભાગ પણ લે છે.

ગણેશ રંગનાથ દંડવતે જેવા વિદ્વાનોના મત પ્રમાણે તમાશા પહેલાં ગોંધળ જેવી ધાર્મિક પ્રવચનની શૈલીમાં હતું અને બીજી લાવણીની છંદરચના ગવાતી, જેમાં સવાલ જવાબની વિશિષ્ટતા હતી તેમ જ તે ખૂબ લોકપ્રિય મનોરંજનનું માધ્યમ હતી.

"ગોંધળ" કે "ગોંધક"ની પદ્ધતિ આમ તો પૌરાણિક કાળ જેટલી પ્રાચીન છે. કદાચ ગણ-દલ અથવા તેના સમાનાર્થી ભક્તગણ શબ્દ પરથી આવ્યો છે. આખ્યાન અને ભકિત સંગીત શિવ અને ગણેશ સાથે અને પાછળથી શક્તિપૂજા સાથે સંકળાયેલ હતું. મહારાષ્ટ્રમાં અનેક સદીઓથી શૈલ સંપ્રદાય અને શકિતપૂજાએ ઊંડાં મૂળ નાખ્યાં હતાં અને આ ભવાઈની અંબા પૂજાને મળતી આવે છે. અંબાના મંદિર સમક્ષ થતી રજૂઆત ગોંધળ તરીકે જાણીતી થઇ અને નામદેવ તેમ જ બીજા લેખકોની રચનાઓમાં તેનો ઉલ્લેખ સાંપડે છે. બે પ્રકારની ગોંધળ ખાસ તો પ્રચલિત હતી : એક તો ભક્તિ સંગીત અને બીજામાં પૌરાણિક પ્રસંગો નાટ્યાત્મક ઢબે રજૂ કરાતા. ગોંધળ મંડળી ચાર સભ્યોની બનેલી હતીઃ એક તો મુખ્ય ગાયક કે આખ્યાતા, બીજો નાયક અથવા મુખ્ય ગાયકનો હરીફ, ત્રીજો "તુનતુને" વગાડવાવાળો અને ચોથો "સંબલ" વગાડવાવાળો. પ્રસ્તુતીકરણ આમ તો ઓપેરા જેવું પણ તેમાં બે ગાયકના સંવાદથી નાટ્યાત્મક તત્ત્વો ઉમેરાયાં. જ્ઞાનદેવ અને બીજા સંત કવિઓ કદાચ આ શૈલીથી પરિચિત હતા, કારણ કે તેમણે ગોંધળનો અનેક વાર ઉલ્લેખ કર્યો છે. ધાર્મિક વિધિ અને તેની ભજવણીની સાહિત્યિક તેમ જ ઐતિહાસિક નોંધ પરથી પણ ગોંધળની પ્રાચીનતા જાણી શકાય. ગોંધળ ગાયક અલબત્ત, પૌરાણિક અને મહાકાવ્યની કથા ગાતા ચારણો, ભાટ અને પૌરાણિકો જેવા જ છે.

આ સાથે લાવણીનો પણ વિકાસ થયો. યક્ષગાન અને ભાગવતમેળાની ચર્ચા કરતી વખતે આપણે ચમ્પૂ અને ચૂર્ણિકા પ્રકારો જોયા. લાવણી તેની અનુગામી જ છે. કાળાંતરે માત્ર ગાવાની પદ્ધતિ જ રહી અને ગુજરાત, મધ્યપ્રદેશ અને ઉત્તર પ્રદેશના કેટલાક ભાગોમાં પ્રચલિત હતી, જોકે આજે તો આ વિસ્તારોમાંથી પણ તેની પ્રણાલી ભૂંસાઇ જવા લાગી છે.

ગોંધળ અને લાવણી જુદા જુદા પર્યાવરણનાં હતાં એક વિધિયાત્મક અને ધાર્મિક તો બીજી સામાજિક અને શૃંગારીક હતી. છતાં બંને શૈલીઓમાં વાર્તાલાપનું સમાન લક્ષણ હતું. તુનતુને, ઢોલક, ડફ અને મંજીરા જેવાં વાદ્યો સાથે રજૂ કરતા ગેય સવાલ-જવાબો લાવણીમાં અનેક સ્વરૂપ લેતા. "કલગી તુરાર" શિવશકિત વચ્ચેનો સંવાદ હોય અથવા અલગ અલગ સંપ્રદાયના પરિસંવાદ હોય, લાવણીના બીજા પ્રકારો માત્ર રોજિંદા વ્યવહાર પર આધારિત હોય છે અને તેમાં બે ઐતિહાસિક પાત્રો વચ્ચે કે શૃંગારીક કથાના નાયક, નાયિકા દરમિયાનના સંવાદો રૂપે પણ હોય. લાવણીની છંદરચના ગુજરાતી, રાજસ્થાની અને હિન્દી કવિઓ પણ વાપરતા.

ભલે આપણે આ બધાં રાજયોના સાહિત્યની કાવ્ય રચનામાં લાવણીનો ઉપયોગ ન તપાસીએ, પણ અહીં યાદ રાખવું જોઈએ કે મહારાષ્ટ્રે આ શૈલીને પોષી અને તે માત્ર મરાઠી સાહિત્ય પૂરતી જ સીમિત નથી.

આ સાથે તમાશાના સંદર્ભમાં બીજા બે પ્રકારો પણ નોંધવા જોઈએ. એક તો આખ્યાન ગાવાની પવાડા પ્રથા હતી અને બીજી મહારાષ્ટ્ર અને કર્ણાટકની દશાવતાર નામની નાટ્યરંગ પરંપરા હતી. આજે તે ગોવાં અને કોંકણ પ્રદેશમાં જ જોવા મળે છે. છેલ્લે આ બે શૈલીઓની પહેલાં એક ગવલણ નામની શૈલી હતી. મરાઠી કવિઓ અને મુખ્યત્વે વૈષ્ણવ કવિઓ આનો ખૂબ પ્રયોગ કરતા. વૃંદાવન અને મથુરાની લીલાઓ જેવી પૂરક હતી અને મુખ્યત્વે કૃષ્ણ અને ગોપીઓની ક્રીડા પર આધારિત રહેતી. દાણલીલા અને માનલીલાના પ્રસંગોને વધુ મહત્ત્વ અપાતું, પરંતુ બધાં જ ભક્તિભાવથી તરબોળ હતાં.

અશ્લીલતા અને અભદ્રતાને કારણે તમાશા તદન સ્થૂળ કક્ષાનો નૃત્ય-નાટ્ય પ્રકાર છે અને લગભગ ગત સદીથી નિમ્ન કોટીનો જ ગણાતો, છતાં આજે તે વિકસતા મરાઠી સાહિત્યની લાવણી શૈલી અને નાટયરંગ પ્રકારનું એક અંગ મનાય છે. મહારો અને મંગો હોય કે પછી ક્ષીણ થઈ ગયેલા રાજાના દરબારના પર્યાવરણમાં હોય કે પછી સૈનિકોના મનોરંજન તરીકે તેનો ઉપયોગ થતો હોય, પણ ધીમે ધીમે તેનો સામાજિક સ્તર અને મોભો નીચો થતો ગયો, જોકે સંવેદનશીલ સર્જકના થોડા જ સુધારાથી જણાય છે કે તેમાં નાટ્ય બંધારણનાં તત્ત્વો છે અને ગમે તે કથા તેમ જ કોઈ પણ ભાગ ભજવી શકે તેવી નાટયતત્ત્વની ક્ષમતા છે.

વળી અહીં યાદ રાખવું જોઈએ કે ભલે રામજોશીએ સૌ પ્રથમ તમાશાની કૃતિ લખી અને તેમના પછી અનન્તકૃન્દીએ જાણીતા ફટકા (ફટકા છંદ) લખ્યા, પણ તમાશા મહારાષ્ટ્ર અને ભારતના બીજા ભાગોમાં ઘણી સદીઓથી જાણીતો પ્રકાર હતો. કબીર અને સોળમી-સત્તરમી સદીના કવિઓ તેનો ઉલ્લેખ કરે છે અને આને પુષ્ટિ આપતા સાહિત્યિક અને ઐતિહાસિક પુરાવાઓ પણ છે. આપણે આ પશ્ચાદભૂને લક્ષમાં રાખી તમાશાની રજૂઆત મૂલવવાની છે. આમ જોઈએ તો તમાશા હાલની જ શૈલી છે, છતાં પ્રાચીન પ્રણાલીઓ સાથે સંબંધ ધરાવે છે તેમ જ થોડી સદી પૂર્વેની વિભિન્ન શૈલીઓના મિશ્રણ જેવી છે. અઢારમી સદીના તમાશાના લેખકો અને નાટ્યરંગ દિગ્દર્શકોએ આ પ્રચલિત શૈલીને પુનર્જીવિત કરી છતાં તે અંદરથી તો સ્થૂળ, સામાજિક અને અશ્લીલ જ હતી.

તમાશાની (ફારસી શબ્દ પરથી આવ્યો છે) રજૂઆત ગામના ચોકમાં, ઘરની પરસાળમાં, ખુલ્લી જગ્યામાં કે પછી ચંદરવાથી ઢાંકેલા રંગમંચ પર, ગમે ત્યાં થઈ શકે. આજે લગભગ એંશી જેટલી તમાશા મંડળીઓ છે અને તેમાં ત્રણ હજાર જેટલા કલાકારો અને નટો છે. ગામડાંના મહારો અને મંગો જેવા અન્ય વ્યવસાયી કલાકારો ગામડાં કે શહેરમાં તમાશા ભજવે છે અને આજે તો ગામડાં હોય, કસબા હોય કે મોટાં શહેર હોય, બધે જ ભજવાય છે અને મુંબઈ તેમ જ પૂણેમાં તો કાયમ ભજવાતાં હોય છે. બંગાળની યાત્રાની જેમ આને જોવા લોકો ચોમેરથી ઊમટે છે. નટો લોકપ્રિય તો હોય, સાથે સારા એવા ધનિક પણ હોય છે. ગામડાંના બંધ ચોકમાં રંગભૂમિ તૈયાર કરી હોય, તખ્તો નીચે અથવા ઊંચો પણ હોય. આધુનિક નાટ્યરંગ હોલમાં પણ રંગપીઠ હોય. નેપથ્યમાં કોઈ પૂર્વવિધિ થાય છે કે કેમ તેની જાણ નથી, મોટે ભાગે હમણાં હમણાં અંબા દેવીની પૂજા કરવી પણ મૂકી દીધી છે તો કેટલીક મંડળીઓએ ચાલુ રાખી છે.

બીજા નૃત્ય-નાટ્ય પ્રકારોની જેમ અહીં પણ સૌ પ્રથમ સંગીતકારો તખ્તા પર પ્રવેશે છે. અને આમ તમાશાનો પ્રારંભ થાય છે. પહેલાં ઢોલકીવાળો અને હલ્ગીવાળો એમ બે વાદ્યકારો પ્રવેશે છે. ઢોલકીવાળાંનું ઢોલક મહારાષ્ટ્રની વિશિષ્ટતા ધરાવે છે અને દક્ષિણના મડલમ તેમ જ ઉત્તરના પખવાજનો તેમાં સમન્વય થયો હોય તેવું લાગે છે. હલ્ગીવાળો મોટી ડફલી વગાડે છે. આવું ખંજરી જેવું વાદ્ય ઘણાં લઘુચિત્રોમાં જોવા મળે છે. ઢોલક પર મુખ્ય તાલ અને તેનાં આવર્તનો વગાડાય ત્યારે તેમાંથી તીક્ષ્ણ વેધક ધ્વનિ આવે છે. બંને જાણે

પ્રતિસ્પર્ધી હોય તેમ સંબદ્ધ અને અસંબદ્ધ તાલો વગાડે છે. ઢોલક અને હલ્ગી કથાકલિ તેમ જ યક્ષગાનના "ચેડા" અને "મડલમ"ની જેમ પ્રાસ્તાવિક તાલ આપે છે.આ બે વાદકો જ રજૂઆતનો ઉદ્દઘોષ કરે છે. પછી તરત બીજા બે વાદ્યકારો, મંજીરાવાળો અને તુનતુને વગાડવાવાળો તેમની સાથે જોડાય છે. તુનતુને અથવા તુન-તુનિંગા ભારતના બીજા પ્રાંતોના એકતારાને મળતું આવે છે પણ તેમાં મુખ્ય તફાવત એ છે કે તુનતુનેના નીચલા ભાગમાં લાકડાના ડબલા જેવું હોય છે અને તેનો તાર પહેલી આંગળીના મોટા નખથી કે લોખંડના ત્રિકોણથી વગાડવામાં અવે છે. છેલ્લે ગાયક પ્રવેશે છે અને વાદ્યકારોની મોખરે આવી ઊભો રહે છે. મંજીરાવાળો અને તુનતુનેવાદક પણ સાથ આપે છે અને મુખ્ય ગાયક કડી ગાઇ લે તેના પછી ઊંચા અવાજે તે કડી ફરી ગાય છે. આમાં વળી "સુરત્ય" પણ હોય અને સૂરપેટી જેવો એકધારો સૂર વગાડે તેમ જ ગાવામાં પણ સાથ આપે.

ઢોલક વાગે પછી મુખ્ય ગાયક પ્રવેશી ચૂકે ત્યાર બાદ ગણેશની સ્તુતિ ગવાય છે. વાદ્યવૃંદ પ્રેક્ષકો તરફ પીઠ રાખી આગળ પાછળ ચાલ્યા કરે. કયારેક શિવપાર્વતીની સ્તુતિ પણ થાય. આને ગાન કહે છે અને સ્તુતિની રચનાને આહ્વાહન કહે છે. ભવાઇમાં પણ આપણે જોયું કે પ્રથમ પ્રવેશને આવણિ કહે છે. તેમ છતાં તમાશાનું આહ્વાહન અને ગાન ભાગવતમેળા પ્રકારના પ્રવેશદારુ કે છઉ પ્રકારોમાં પાત્રની ઓળખ માટે પણ આયોજાય છે. તેને પ્રતિરૂપ નથી. આગળ જણાવેલ ગોંધળની સંગીત રચના લગભગ તેના જેવી જ રીતે ગવાય છે. ગોંધળ તેમ જ લાવણીમાં થતા સંવાદો અહીં મુખ્ય ગાયક અને તેના સહાયકો સ્તુતિગાન દરમિયાન જ ઉપાડી લેતા. આથી "કલગી તુર" જેવી સવાલ-જવાબ કરવાની પ્રથા રજૂ કરવાનો પ્રસંગ ઉપસ્થિત થાય છે. અને તે દરમ્યાન શિવ-પાર્વતીના ગુણોનું વર્ણન કરી શકાય છે. આ પ્રકારની સવાલ-જવાબ ગાવાની શૈલી ચૌદમી-પંદરમી સદી દરમિયાન પ્રચલિત હતી. આનો પુરાવો સૂફી સાહિત્યમાં પણ મળે છે. ગાન ગાતી વખતે મુખ્ય ગાયક તમાશાના *સૂત્રધાર* અને દિગ્દર્શક જેવું કાર્ય કરે છે. આની સાથે તમાશાનું બીજું અગત્યનું પાત્ર "સોંગાડ્ય" કે *વિદૂષક* પ્રવેશે છે અને તે પણ રંગભૂમિ પર આવી સંગીતમાં સૂર પુરાવે છે.

ગાન પછી "ગવલણ" કે "ગૌલણિ" થાય છે. અગાઉ જણાવ્યા મુજબ ગવલણ કે ગૌલણિ મરાઠી ધાર્મિક સાહિત્યની કૃષ્ણલીલાને મળતી આવતી. કૃષ્ણલીલામાં કૃષ્ણના વિવિધ જીવનપ્રસંગો ગાઇને વર્ણવવામાં આવતા અને કદાચ તેની અભિવ્યકિત પણ થતી. તમાશામાં પણ આ જ પરંપરા ચાલુ રહી છે, પણ તદ્દન બદલાઇ ગઇ છે. ભક્તિભાવને બદલે લૌકિક શૃંગાર, છેડતી, લલચાવવું વગેરે દર્શાવાય છે. ગવલણ (આમ તો ગોવાલણ) તખ્તા પર પ્રવેશે છે. આ વખતે જેમ ઘણા પ્રકારોમાં પુરુષ નટ સ્ત્રીના વેશમાં આવે છે તેવું નથી, પણ નાટકની સ્ત્રી નાયિકા કે નટી પોતે આવે છે. આ નટી તેનો પાલવ બે હાથેથી ઉપર ઉઠાવી મુખ્ય ગાયક સાથે સંવાદ કરે છે. આને લીધે નટીનો ચહેરો જોવા ઉત્સુક પ્રેક્ષકોમાં ઉત્તેજના જાગે છે. પ્રક્ષકો સામે પીઠ કરી ઢોલકની થાપ પર રંગભૂમિ પર ગોળ પ્રદક્ષિણા કરે છે અને વાદ્યવૃંદ પણ તેની સાથે ફરતું જાય છે. સોંગાડય કે વિદૂષક કૃષ્ણની ચેષ્ટા કરે છે અને સોંગાડય તેમ જ ગવલણ વચ્ચે તીખો સંવાદ થાય છે. મંજીરાવાળો અને તુનતુનેવાળો પણ જોડાય છે અને ગવલણને શુદ્ધ નૃત્ય કરવાનો અવસર મળે છે. સાથે શૃંગારીક મશ્કરી કરતા સંવાદો પણ થાય. કૃષ્ણ ગોપીઓ પાસે દાણ માગે છે. તે દાણલીલાના કથાવસ્તુ જેવી છેડતી, ગમ્મત અને થોડા કટાક્ષ પણ થાય ધાર્મિક કથાવસ્તુને પણ રોજિંદી રીતે રજૂ કરવાની પદ્ધતિ કદાચ ભારતના નાટ્ય રંગની અને એશિયાની કેટલીક નાટ્યરંગ શૈલીની વિશિષ્ટતા છે, કારણ કે અહીં દેવોને બીજા જ વિશ્વની દૈવી વિભૂતિની જેમ પૂજવામાં નથી આવતા. તેઓ પણ દુનિયાના સામાન્ય માનવીની જેમ રમૂજી, આનંદી અને મશ્કરા સ્વભાવના છે. વિદ્વાનોએ આ સમાજીકરણ ઉપર વિચારપૂર્વક ટીકા કરી છે અને ગવલણના પ્રસંગની વિકૃતિ વિશે મતો પણ દર્શાવ્યા છે, પણ યાદ રાખવું જોઇએ કે ભારતમાં ધાર્મિક ભક્તિ અને સામાજિક વિષયો પરસ્પર વિરોધી નથી, પણ એક જ સાતત્યના વિભિન્ન સ્તરો છે. આવી પદ્ધતિ તદ્દન દુન્યવી તમાશાની રજૂઆતમાં પણ થાય છે અને તે નૃત્યની

પૂર્ણાહુતિ અને સૂત્રધાર, ગવલણ કે નટી, વાદ્યવૃંદ, સોંગાડ્ય તેમ જ તેનો સાથીદાર (પાંડિય મોટે ભાગે આ નટ વાંકા પગની ખોડવાળો હોય છે) વચ્ચેના રમૂજી સંવાદો પરથી અને તેના પછી તરત લાવણીના ગંભીર સવાલ-જવાબ શરૂ થાય છે તે પરથી સ્પષ્ટ થાય છે. ટીખળી સંવાદોની જગ્યાએ દાર્શનિક વિચારો રજૂ થાય છે અને તેમાં ઉપદેશાત્મક વાકયો અને સનાતન પ્રશ્નો રજૂ કરાય છે. ગાનની જેમ અહીં લાવણીમાં પણ શિવ અને શકિત વચ્ચે ચર્ચા થાય છે અને ઉપદેશાત્મક સંકેતો કે ભારતીય દર્શન ઉપરાંત પૌરાણિક કથાઓનાં યુગ્મ અવિરોધી તત્ત્વો પ્રસ્તુત કરાય છે. અગાઉની કલગી તુરારની વાર્તાલાપ પદ્ધતિ સ્પષ્ટપણે જોઇ શકાય છે. મઝાની વાત તો એ છે કે તેને લાવણીના પ્રશ્ન-ઉત્તરની જેમ ઝઘડા કે સવાલ-જવાબ કહે છે. પણ લાવણીમાં સવાલ-જવાબ કે ઝઘડા માત્ર ફિલસૂફી વિચારના કે દૈવી શક્તિ અને સંકેતોના લક્ષણવાળા હોય છે અને સામાન્ય માનવી વિશે નથી હોતા. ઉપદેશ ભારરૂપ ન બને તેમ પ્રેક્ષકોને પિરસાય છે.

લાવણીનો ગંભીર ભાવ એકદમ બદલાઈ જાય છે અને તરત ત્રીજી અને છેલ્લી વિધિ રજૂ થાય છે. ઉપર છલ્લી નજરે જોતાં પ્રહસનની રજૂઆત થતી લાગે અને આને રંગબાજી કહે છે. આ રંગબાજીનું કથાવસ્તુ સામાજિક પરિસ્થિતિ પર જ આધારિત હોય છે. તેમાં પછી ગામડાંની ગૌરી અને વાણિયા વેપારી વચ્ચેનો પ્રેમ હોય કે કોઈ સ્ત્રીના ઘરમાં ત્રણ ચોર પેઠા હોય કે પછી એવી બીજી વાર્તાઓ પ્રસ્તુત કરાય છે. સ્તુતિ, ધાર્મિક અને સાંસારિક વિભાગોવાળી પ્રાસ્તાવિકા એકસાથે રજૂ થાય છે અને તેને ભવાઈની ગણેશવંદના અને બીજી પ્રારંભિક રમૂજ રજૂઆતો સાથે સરખાવી શકાય. બંનેમાં ઢોલકવાદન, ગીતો અને રમૂજી અંશો પેક્ષકોને ગંભીર નાટક જોવા તૈયાર કરે છે. આ છઉ પ્રકારોમાં કાજી-પાજીના પ્રવેશની યાદ અપાવે છે.

મુખ્ય નાટકને વગ કહે છે અને તે પૌરાણિક કે દંતકથા અથવા તો ઐતિહાસિક પ્રેમકથા ઉપરાંત સામાજિક અન્યાયની કથાવસ્તુ પર આધારિત હોય છે. આમ આપણે જોઇ શકીએ છીએ કે કાર્યક્રમમાં પૌરાણિક કથાઓથી માંડી સંત તુકારામ, ઝાંસી કી રાણી, દામાજી, છેલ બટાઉ જેવા વિસ્તૃત અને વિવિધ વિષયોનો સમાવેશ છે. આમાં દામાજી અને છેલ બટાઉ તો ભવાઈ અને તમાશા બંનેમાં થાય છે.

વગ નાટક ગદ્ય સંવાદો દ્વારા થાય છે અને ઘણી વાર તો મૌલિક સર્જનાત્મક સૂઝથી જ નટ બોલતો હોય છે. નટને આમાં સંપૂર્ણ સ્વાતંત્ર્ય હોય છે. વર્ણનાત્મક અંશો સૂત્રધાર કે સરદાર ગાય છે અને અંશોને સાંકળે છે. લાવણીઓ તો વાદ્યવૃંદના સભ્યો જ ગાય છે.

પહેલી લાવણીમાં મુખ્ય ગાયક બધાં પાત્રોનો પરિચય આપે છે અને વાર્તાનો મુખ્ય સારાંશ દર્શાવે છે. પાછળ ઊભેલા સંગીતકારો સરદારના ગાયનમાં સૂર પુરાવે તો કયારેક જે પાત્રનો પરિચય અપાતો હોય તેના અવગુણો પણ ચીધે. આનાથી સમાજના ભદ્રવર્ગ પર ટીકા કરવાનો સારો અવસર મળે છે. નટો સંવાદો તો ગદ્યમાં જ બોલે છે અને આની વચ્ચે વચ્ચે વાર્તાની નાયિકા કે અન્ય સ્ત્રી પાત્રો નૃત્ય કરે છે. પવાડાની જેમ કોઈ મુદ્દા પર ભાર આપવા જી-જી-જી એમ મોટેથી પાછળ ઊભેલા વાદ્યવૃંદના કલાકારો સાદ પુરાવે, તો ક્યારેક હાય-હાય-હાય એમ નિસાસા પણ નાખે-આવું આખા વગ દરમિયાન થાય. ગદ્ય અંશો દક્ષિણના વચનને મળતા આવે છે અને લાવણીઓ ચમ્પૂ અને ચૂર્ણકના દૂરના પિત્રાઈઓ જેવી છે. નાટકનું બંધારણ અને નાટ્યરંગની પદ્ધતિ આપણે આગળ બીજા પ્રકારોમાં તપાસી તેવી જ છે. એક કાળ પરિસ્થિતિમાંથી બીજી અવસ્થામાં અને એક સ્થળમાંથી બીજામાં સહેલાઈથી વિચરે છે અને તે પણ શબ્દો અને પદ્ય અંશો તેમ જ કાવ્ય, ઢોલક તેમ જ અન્ય વાદ્યો, ચેષ્ટાઓ, નૃત્ય અને પરિષ્કૃત ક્રિયાઓ સાથે પ્રસ્તુત થાય છે.

નટો, સૂત્રધાર કે "સરદાર" અને વાદ્યવૃંદના કલાકારો ઢોલકના તાલ અનુસાર પરિષ્કૃત ગતિથી રંગમંચ પર ચાલે છે. અહીં ઘણું ખરું નૃત્ય અલ્પ માત્રામાં થાય છે. નાટકની મુખ્ય નાયિકા જ નૃત્ય કરે છે. તે નાટકના પ્રારંભમાં અને વગમાં પોતાનો ભાગ ભજવવાનો હોય ત્યારે ખાસ નૃત્ય કરે છે. નૃત્ય કરતી વેળા એકદમ ટટ્ટાર

ઊભી રહે છે. આ તમાશા મંડળીની મહાર તેમ જ કોલ્હારી સ્ત્રીઓ ખૂબ જોમવાળી અને સ્ફૂર્તિલી હોય છે. તેઓની તાલસૂઝ પણ નોંધપાત્ર છે. કથકની જેમ પગનું આખું તળિયું નથી પછાડતી પણ તેને બદલે પગની પાની અને એડીનો વધુ ઉપયોગ કરે છે. તાલગૂંથણીના અનેક વિવિધ પ્રકારો છે. ભવાઈ અને ઉત્તર ભારતના નાટ્યની જેમ વિવિધ તાલગૂંથણી પ્રયોજે છે. ઘણી વાર એડીના પ્રહારથી તાલની યતિ અથવા સમ દર્શાવાય છે. પાદ-ચલન ઘણું પ્રભાવશાળી હોય છે અને ભવાઈની જેમ તાલના બોલની અલગ પદ્ધતિ છે, પણ ભવાઈ કરતાં અહીં ચક્કરો ઓછાં લેવાય છે. તેમાં પણ વચ્ચે જમીન પર પગ ટેકવી ચક્રના ટુકડા કરવામાં આવે છે. બીજા નૃત્ય પ્રકારોની જેમ નૃત્ત અંશોને અંતે તિહાઇ કરવામાં આવે છે. ભવાઈ, નાટુચ અને કથક ઉપરાંત થોડે અંશે રાસલીલાના નૃત્યની પદ્ધતિથી એવું લાગે કે તે સર્વે એક જ કુટુંબના છે છતાં એકથી બીજું સ્પષ્ટપણે અલગ ઓળખી શકાય છે. કમરમાંથી ટટ્ટાર ઊભા રહેવું, ઘૂંઘરાનો ઉપયોગ અને શરીરના અન્ય ભાગને ખાસ હલાવ્યા વગર તાલબદ્ધ ચલાવવાની ક્રિયા-આ બધાં સમાન લક્ષણો છે. પણ નિતંબનો વધુ પડતો પ્રયોગ, હાથની ક્રિયા સુયોજિત હોય કે ન હોય, શબ્દ-ધ્વનિ અને ચેષ્ટાઓ વચ્ચેનો સુમેળ આ સર્વે કારણો દરેક શૈલીને નિજી લાક્ષણિકતા બક્ષે છે.

નૃત્ય અંશો ઉપરાંત તમાશામાં નાટુચની (સ્ત્રી કલાકાર), સોંગાડ અને બીજાં પાત્રો ઘણી અંગ કસરતો કરે છે. આને કારણે તમાશા ભવાઈને ઘણી મળતી આવે છે. વળી, અંગ કસરતો મહારાષ્ટ્રના અન્ય લોકનૃત્યોની ક્રિયાઓને મળતી આવે છે.

તમાશાના સંગીતમાં એકસાથે રાગ અને અન્ય દેશી સૂરાવલિઓનો સુમેળ જોવા મળે છે. હિંદુસ્તાની રાગોમાંથી યમન, ભૈરવી, પીલુ સાધારણ રીતે ગવાય છે. આ ઉપરાંત બીજા ઘણા રાગોનો પ્રયોગ થાય છે.

પ્રારંભિક વિધિ, વ્યંગ, ટીકા, હાસ્ય, ટીખળ, નૃત્ય અને સંગીતથી સમૃદ્ધ *આરતી*ની વિધિથી નાટકની પૂર્ણાહુતિ થાય છે. આ બધા છતાં, અ તે અસત પર સતનો વિજય અથવા સત્યનો જ હમેશાં વિજય થાય છે અને અસત્યથી વ્યકિતનો નાશ થાય છે એવા ઉચ્ચ કક્ષાના ઉપદેશ અપાય છે.

તમાશાના નટો અને કલાકારોને ગમ્મત, ફડ (આ બધા નામો રજૂ કરવાની ઢબ અને ગાવાની પદ્ધતિ પરથી આવ્યાં છે) વગેરેથી ઓળખાય છે અને તેમના પોશાકો બીજા પ્રકારની જેમ કાળાનુસાર નથી. મોટે ભાગે મહારાષ્ટ્રના જુદા જુદા પ્રદેશના રોજિંદા પહેરવેશો જ પહેરાતા હોય છે. સંગીતકારો અને બીજાં ઘણાં પાત્રો નીચે ધોતિયું અને કફની કે ખમીસ અને તેની ઉપર બંડી પહેરે છે. કમર પર લાલ કપડાનો 'શેલા' સામાન્ય રીતે પહેરે છે અને માથે ફેંટો અવશ્ય બાંધે છે. ફેંટાઓના અનેક પ્રકારો છે. ધોતિયું પહેરવાની રીત અને ફેંટાના આકાર પરથી પાત્રોનો સામાજિક મોભો જાણી શકાય છે. સ્ત્રી કલાકારો પણ મહારાષ્ટ્રીય ઢબની નવ વારી સાડી પહેરે છે. મેક-અપ પણ સાધારણ પ્રકારનો જ છે અને મહોરાં જેવો વિશેષ રેખાઓવાળો મેક-અપ નથી કરતા.

આમ નિમ્ન કક્ષાનો પ્રારંભ, તેનો સામાજિક દરજ્જો અને લોકધર્મીમાં રજૂઆત કરવાની પદ્ધતિને અલગ ન જોતાં એક જ માળખાનાં પરસ્પર પૂરક તરીકે જોવા જોઇએ. આમાંના એક કે તેથી વધુ ગુણોનો ઉમેરો કે અભાવને કારણે કોઈ પ્રકાર કલાત્મક દૃષ્ટિએ ઉચ્ચ કે નિમ્ન સ્તર પામે છે. પણ તેનો આંતરિક મર્મ ભાગ અને મૂળ બંધારણ તો સમાન જ છે. બધાં રૂપાંતરો પણ ભારતીય નાટ્યરંગની એક નદીના પ્રચંડ પ્રવાહમાં ભળી ગયાં છે અને માત્ર પ્રશાખાઓ રૂપે છૂટાં પડે છે.

તમાશાથી અલગ આધુનિક મરાઠી નાટયરંગના વિકાસનું શ્રેય વિષ્ણુ ભાવે (ઈ.સ. 1843) અને તેમના પ્રતિભાવંત અનુગામી અણ્ણા સાહેબ કિર્લોસ્કરને ફાળે જાય છે. આ પુરોગામીઓનાં નાટકોની રજૂઆતમાં સંગીત મહત્ત્વનું અંગ હતું અને તે નાટકનાં કલાત્મક લક્ષણોને ઝીણવટપૂર્વક તપાસીએ તેમ જ તમાશાના બંધારણથી ખબર પડશે કે તેમાં ગુણાત્મક પરિવર્તન આવ્યું અને તેમાં પણ મૂળ પ્રકારથી છૂટા પડી તદ્દન નવા

પ્રકારના ઉદ્દભવને બદલે પરિષ્કૃતતાનો સવાલ હતો. *સૂત્રધાર, વિદૂષક*નાં પાત્રો અને ગણપતિની સ્તુતિ ઈત્યાદિ ઉપરાંત તો ચાલુ જ રહ્યાં. આ બધાંએ આ નાટયરંગને નવો વળાંક આપ્યો. સાથે શાસ્ત્રીય રાગોનો સમાવેશ અને તે ઉપરાંત *શાકુંતલમ, મૃચ્છકટિકમ* ઈત્યાદિ જેવાં સંસ્કૃત નાટકોના કથાવસ્તુને અપનાવવાથી પણ નવો ઓપ મળ્યો. ટૂંકમાં, કથાવસ્તુ પરથી રજૂઆત શૈલી નકકી કરી શકાય. તમાશા જેવા લોક પ્રકારોને મઠારવાથી નાટ્યરંગને નવું પરિમાણ મળ્યું અને છતાં આ બધાં તદ્દન જુદાં ન હતાં. ઓગણીસમી સદી સુધી બધાં જ એકસાથે, જાણે એક જ વર્તુળના વિભાગો હોય તેમ રહ્યાં. નવા વિકાસો બળવા કે વિરોધ રૂપે ન થયા પણ કાળાંતરે અગાઉની શૈલીઓ ચીલાચાલુ પદ્ધતિથી અલગ વિશેષ વિકાસ પામ્યાં.

ઓગણીસમી સદીના નાટ્યરંગ-કલાકારે આ નિયમોને કદાચ કાળક્રમે અપનાવ્યા હશે, પણ કલાકારે પોતાની આત્મનિષ્ઠાપૂર્વક જૂની પરંપરાને પુનર્જીવન આપવા પ્રયત્ન કર્યો અને કથળતી પ્રણાલીમાં નવો પ્રાણ પૂરવા પ્રયાસ કર્યો. આજે છેલ્લા બે ત્રણ દાયકામાં, થોડુંક મિશ્ર પ્રકારનું છતાં કાંઈક જુદું દૃષ્ટાંત સમક્ષ આવ્યું છે. સમકાલીન નાટક-લેખકે જાણીને આ પ્રકાર અપનાવ્યો છે, કારણ કે ઓગણીસમી સદીના સંગીત નાટક કે તે જ સમયના પશ્ચિમી, ખાસ કરીને અંગ્રેજી નાટ્યરંગના માળખામાં તેને જે કહેવું હતું, સંદેશ પહોંચાડવો હતો તે માટે સક્ષમ ન હતાં. પશ્ચિમના નાટક લેખકોએ એશિયાના પ્રણાલીગત નાટ્યરંગ પ્રકારોને અપનાવ્યા તેનું કારણ પણ કદાચ તેની મનોદશા જ છે. પણ આ બધા મુદ્દાઓને લીધે (મૌખિક, જનજાતીય અને લોક કલાની પરંપરાઓમાં શિક્ષિત ભારતીયમાં જાગેલ નવી જિજ્ઞાસા અને અભિરુચિ) ભળીને તમાશાને આધુનિક મરાઠી નાટ્યરંગક્ષેત્રે અને બીજી ભારતીય ભાષાના નાટયરંગ ક્ષેત્રે ખૂબ લોકપ્રિયતા મળી. વ્યંકટેશ માડગુલકર અને પુ.લ.દેશપાડેએ તેને ખૂબ ઉત્સાહપૂર્વક વાપર્યો. વિજયા મહેતાએ *બ્રેખ્ત* કોકેસિયન *ચોક સર્કલ*ને મરાઠી રૂપાંતરમાં રજૂ કર્યુ. અમદાવાદ, દિલ્હી અને બીજી નાટક મંડળીઓમાં આ પ્રકારોમાં પ્રયોગ થાય છે. આમ કાળચક્રનો તાલ નિરંતર રહે છે અને દરેક ગતિવિધિ જાણે ભારતીય નાટ્યરંગ, કલામાળાનો એક મણકો હોય તેવી જણાય છે. આ શૃંખલામાં નિજી સ્થિતિસ્થાપકતા અને માર્દવતા છે. તેમાં અમુક શૈલીની પ્રાદેશિક ઓળખ અથવા વ્યક્તિત્વનું ખંડન થયા વગર સ્થળાંતર શકય છે તેમ જ પરસ્પર વ્યાપ્તિ અને આદાનપ્રદાનની પણ એટલી જ શકયતા છે.

પ્રકરણ 15

સારાંશ

આપણે કેરળથી પ્રવાસ શરૂ કર્યો ત્યાં સંસ્કૃત નાટક યુગનો અંત અને પ્રાદેશિક ભાષાઓમાં ભજવાતા નાટ્યરંગનો પ્રારંભ એમ બે યુગના પ્રતિનિધિ સમા કુટિયટ્ટમનું વર્ણન જોયું. ત્યાર બાદ કર્ણાટક, આંધ્ર અને તામિલનાડુમાંથી આપણે પસાર થયા અને યક્ષગાન તેમ જ ભાગવતમેળા પ્રકારો સંસ્કૃત નાટક પંરપરાની કેટલીક કડી જાળવતા અને અમુક વિસ્તારના દેશી તેમ જ સ્થાનિક ગુણો ધરાવતા નવા વિકાસ પામતા પ્રકારોની પ્રતિક્રિયાને સાચા અર્થમાં સમ્મિલિત કરતા પ્રકારો હતા તે પણ જોયું. આ પ્રકારોની સ્થળાંતર કેડીઓ ઉપરાંત પરસ્પર આદાન-પ્રદાનની પ્રક્રિયાઓ પણ તપાસી. આપણે પૂર્વ ભણી વિચર્યા અને નાટ્યરંગ શૈલીના સંમોહિત કરતા છઉ પ્રકારોના નમૂનાઓના બૃહદ્ જૂથને જોયું. જોકે આ પ્રકારોની ચોકકસ તવારીખ ઉપલબ્ધ નથી. પ્રત્યેક અલગ અને આગવા છતાં એકબીજા સાથે ગૂંથાઇ ગયેલા લાગ્યા, તો વળી કયારેક પોતાના નિજી લાક્ષણિક ગુણોથી અતિ વ્યાપ્ત થઇ ચૂકેલા પણ લાગ્યા. ફરી એક વાર આપણે પૂર્વથી ભ્રમણ શરૂ કર્યુ અને ભારતના અન્ય ભાગોમાં વ્યાપ્ત થઇ ચૂકેલ વૈષ્ણવ સંપ્રદાય સાથે આસામના અંકીઆ-નાટ કે ભાઓનાનો સંબંધ અને ઉદ્દભવની થોડી ઝલક જોઇ. મધ્ય અને ઉત્તર ભારતમાં પ્રવાસ કરતી વેળા આપણે રામ અને કૃષ્ણનાં કથાવસ્તુઓ રામલીલા અને રાસલીલાના શૈલી પ્રકારોમાં કેવી રીતે કલાત્મક અભિવ્યકિત પામે તે પણ તપાસ્યું. વીથિ નાટયરંગમાં પરિણમતો શોભાયાત્રા નાટ્યરંગનો સમાંતર પ્રવાહ આપણે ઓરિસ્સા, બંગાળ અને મણિપુરીના (આ છેલ્લો પ્રકાર આપણે નથી તપાસી શક્યા) યાત્રા પ્રકારોમાં જોયો અને પૌરાણિક કથાવસ્તુ અને મહાકાવ્યના નાટયરંગના આધુનિક આંચળામાં વિકસેલા સંગીત, સ્વાંગ, ખ્યાલ, નૈટંકી, ભવાઇ અને તે સર્વેમાં સૌથી નવા તમાશા જેવા પ્રકારોથી આપણે પ્રવાસ પૂરો કર્યો. ભારતના ઉપખંડની આ પરિક્રમા જેટલી સ્થળીય હતી તેટલી જ કાલીય, કારણ કે આ પ્રકારોએ આશરે ઇ.સ. 1000 થી ઓગણીસમી સદી સુધીના કાળની વિવિધ ક્ષણોનું પ્રતિનિધિત્વ કર્યું છે. વીસમી સદીના વિદ્યમાન અવશેષો, પુનર્નિર્માણો, નવીનીકરણો અને સમય સાથે થતાં પરિવર્તનો પણ નિર્દેશ્યાં. કમનસીબે હિમાચલ પ્રદેશના કારિયાસ અને કાશ્મીરના ભાંડ જશન નામના બે મહત્ત્વના પ્રકારોનો સમાવેશ નથી થઇ શકયો.

પ્રાદેશિક ભાષાઓના વિકાસ સાથે આ બધા પ્રકારોની કડી સાંકળી શકાય તે માટે વિસ્તૃત વર્ણન પર વધુ ભાર મૂક્યો અને આ ઉપરાંત સંસ્કૃત ભાષા અને તેના નાટ્યરંગે સ્થાપેલી એકરૂપતા પ્રથમ દૃષ્ટિએ અદૃશ્ય થઇ

ગયેલી જણાતી હતી અને તેના બદલે અનેક ભાષાઓ, કલા શૈલીઓ અને દંગ કરી દે તેટલા પ્રકારો અને તેમની પદ્ધતિઓની વિવિધતાઓ આવી. છતાં આ નાટ્યરંગ પ્રકારોનાં કથાવસ્તુ, બંધારણ કે સ્વરૂપનું ઝીણવટપૂર્વક વિશ્લેષણ કરતાં જણાશે કે તે સર્વેમાં મૂળભૂત એકતાનું તત્ત્વ હતું અને હજી આજે પણ છે. આથી આશા રાખીએ છીએ કે આ પ્રણાલીઓના ઈતિહાસ, સામાજિક પ્રશ્નાદભૂ અને કલાત્મક પ્રથા પરથી સ્પષ્ટ થયું હશે. અલબત્ત, આ સર્વે નિરંતર અને એક કક્ષાએ અનેકાતીત સ્વરૂપોવાળી તો બીજી બાજુએ નિરંતર પરિવર્તિત થતી, પુનર્નિર્મિત થતી અને અમુક ચોક્કસ સ્વરૂપવાળી એક જ દેવ, નટરાજ કે દુર્ગાની ભુજાઓ જ છે. આ બંને સતત સંઘર્ષ નહી, પણ પરસ્પર વ્યાપ્તિના અને ક્રમિક નિરંતર કાળના પરિપ્રેક્ષ્યમાં થતા એક પ્રકારના બીજા પ્રકાર સાથેનો સંઘર્ષ અને વિનાશના પરસ્પર વિરોધી માળખામાં એકસાથે સ્થાપિત છે.

વળી, અહી એક પુનરાવર્તન કરવું આવશ્યક થઈ પડશે, કારણ કે આ સર્વે પ્રકારો ભારતની જનજાતીય અને ગ્રામ્ય કલા તરીકે ઓળખી શકાય. (અને બીજી જે માત્ર સમ્મિલિત કરી શકાય તેવી પ્રવૃત્તિઓ) ઉપરાંત બીજીમાં ઉચ્ચ કક્ષાની વ્યક્તિગત દક્ષતાની જરૂર છે અને તે હિંન્દુસ્તાની, કર્ણાટકી સંગીત તેમ જ છમાંથી પાંચ નૃત્ય શૈલીઓની વિવિધ પરંપરાઓમાં અભિવ્યકત કરી શકાય છે અને આ સર્વેને 'શાસ્ત્રીય' કહે છે. આ 'શાસ્ત્રીય' શૈલીઓ માટે અલગ દીક્ષિત પ્રેક્ષકગણ આવશ્યક છે. પ્રસ્તાવનામાંઆપણે હાલના જૂથને હરતું ફરતું નાટ્યરંગ કહ્યું હતું અને અલબત્ત પ્રારંભમાં કેટલાંક ઉદાહરણોમાં અને લાક્ષણિક રીતે [illegible]ક પ્રકારમાં (કદાચ કુટિયટ્ટમના અપવાદને બાદ કરતાં) આ પ્રકારો સામાજિક તેમ જ કલાત્મક અર્થ ઉપરાંત આંતપ્રાદેશિક સંપ્રેષણના ઊર્ધ્વ કે અધોગતિના સંવાહક હતા. આ બધાં રાજકીય અને પ્રશાસકીય એકમો અથવા ભૌગોલિક સીમાઓ અને સામાજિક સ્તરોને વારંવાર છેદતા હતાં.

હવે તો આપણા આ પ્રકારોનાં વ્યકિતગત વર્ણનોના અને તેના ઐતિહાસિક વિકાસને શકયતઃ રીતે ક્રમવાર મૂકવો અને તેના ઈતિહાસને સંક્ષિપ્તમાં આવરી લેવો અને મૂળભૂત આકૃતિને પુનર્નિર્મિત કરવી એ આપણા પર નિર્ભર છે. જોકે તે પ્રથમ દૃષ્ટિએ પારખી નથી શકાતી, પણ છતાં તે પ્રકારોના મૂળ સ્વરૂપનું સંચાલન કરે છે. આમ કરવાથી માનીએ છીએ કે સંપર્ક અને વ્યકિતગત વિકાસની ગતિક્રિયાઓ સ્પષ્ટ થશે. આંતર સમ્મિલિત્વ અને પરસ્પરાવલંબન અને મૂળભૂત વિશ્વદર્શનની સંરચના આપણે જોઈ લીધી છે.

સંસ્કૃત નાટકનો ઈતિહાસ સુવિદિત છે. વિદ્વાનોએ તેની ઉપર વિસ્તૃત સમીક્ષા પણ કરી છે. નસીબજોગે આ નાટયાત્મક પરંપરા માત્ર સાહિત્યિક હતી (આ ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધ તેમ જ વીસમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં કેટલાક વિદેશી અને ભારતીય વિદ્વાનોના મતાનુસાર) તેને અનુચિત દર્શાવવા વધુ વિચારણાની જરૂર નથી. તેના બદલે સંસ્કૃત નાટકે ઉચ્ચ કક્ષાની નાટ્યરંગ પ્રણાલીનો એક પક્ષ જ રહ્યો અને આ પરંપરાને ગ્રીક નાટકના સિદ્ધાંત સાથે નહિવત કે બિલકુલ લેવા દેવા નહોતી કે ઓગણીસમી સદી સુધી પાશ્ચાત્ય શૈક્ષણિક નાટક સાથે પણ કશો સંબંધ ન હતો. વિશ્વ પર્યાવલોકનને સભાનતાપૂર્વક નકારવામાં જ આ પરંપરાનું સત્ય રહેલું છે. વિશ્વ પર્યાવલોકનમાં વ્યક્તિગત લક્ષણના આંતરસંઘર્ષ નાટ્યાત્મક ક્રિયાનું મધ્યવર્તી તત્ત્વ હતું, તેના બદલે જીવન તેના આદ્ય રંગોમાં વિભાજિત થઈ ગયું અને ત્યાં પવિત્ર અને દુષ્ટ બળોનો સંઘર્ષ કાયમ થયા કરતો, પણ હેમલેટની જેમ કયારેય " ટુ બી ઓર નોટ ટુ બી"ની દ્વિધામાં અથવા "મોરલ ગુડ એન્ડ ઈન્ડિવિડયુઅલ હેપિનેસ" જેવા ઈડિપસની વ્યગ્રતા કે આત્માનું જીવન અને હાડમાંસની જિંદગી જેવા ખ્રિસ્તી નાટક વચ્ચે કયારેય ઝોલા નહોતું ખાતું, માનવીઓ આદ્ય કે સાંકેતિક નમૂનાઓ ન હતા અને દરેક પોતાના સ્વધર્મને અનુસરતા. ધર્મની કેડી પર તો તેને ચાલવાનું જ હતું અને તેમ કરતાં પ્રેમ કરતો, ધિક્કારતો, લડતો, હસતો, કયારેક કંટાળી જતો, ગુસ્સે થતો અને દયાર્દ્ર થઈ માયાળુ પણ રહેતો. આ સર્વે, માનવી પોતે માનસિક શાંતિ ન પામતો ત્યાં સુધી તેનાં આ કર્મોની ઘટમાળ ચાલુ રહેતી. શૈક્ષણિક અર્થમાં જીવનનું તબક્કાવાર વિભાજન મેઘધનુષનાં સપ્તરંગી તત્ત્વોમાં

થયું હતું. આ રંગો તેજપુંજના અંશ હતા. તેણે રસ સિદ્ધાંતને જન્મ આપ્યો અને તે કલાત્મક પ્રણાલીને સંપૂર્ણપણે લાગુ પડતો હતો અને 'નાટયરંગ'ના સંદર્ભમાં વધુ વિકસ્યો.

નાટ્યરંગનું સ્વરૂપ અને બંધારણ આ વિશ્વ પર્યાવલોકનને સમાવવા વિકસ્યું, જોકે આ દૃશ્ય નિમ્ન સ્તરે શરૂ થઈ પરમ સીમા પર પહોંચી સમાપ્ત થતા ગ્રીક નાટ્યરંગના સ્વરૂપ અને ગતિક્રિયાથી ઘણું જુદું હતું. ભારતમાં આ 'નાટયરંગ' ગતિક્રિયા અનેક જોડાણો અને સંધિથી યુકત અનુપસ્થ કે વર્તુળાકારમાં વિકસી. સિદ્ધાંતવાદી આચાર્યોએ સંસ્કૃત નાટ્યરંગના મૂળભૂત બંધારણને સમજવા માટે સન્ધિની પરિકલ્પના સર્જી. મંદિરના વાસ્તુનકશાની જેમ નાટકનું કથાનક મુખ (પ્રવેશદ્વાર), પ્રતિમુખ (મંદિરના અર્ધમંડપ જેવું, એટલે કે વિસ્તાર), ગર્ભ (મંદિરના ગર્ભગૃહની જેમ), વિમર્ષ (વિરામ) અને અંતમાં *નિર્વાહણ* અથવા સમાપ્તિની જેમ વિકસી. કથાનકમાં જ બે કે વધુ પ્રક્રિયા તેમ જ પરસ્પર પૂરક સ્તરો અથવા સુદૃઢ બનાવતાં આંતર વર્તુળો રચાતયા. પણ આ વર્તુળો કદી પરસ્પર છેદક ન હતાં. ઉપકથાનકો જાણે મુખ્ય મંદિરની આસપાસનાં ગૌણ મંદિરો હોય તેવાં હતાં.

આ સાથે સંસ્કૃત ભાષામાં પ્રબળ શકિત હતી. એક શબ્દ અનેકાર્થી બનતો તેમ જ એક જ શબ્દમાં વિવિધ સ્તરે સંપ્રેષણ કરવાની અદ્દભુત શકિત સમાયેલી હતી. આ અંતર્ભૂત ભાષાકીય લક્ષણ હતું અને વિદ્વાન કવિ કે લેખકનું પ્રદાન ન હતું કે પછી બાહ્ય તત્ત્વોથી પણ પ્રાપ્ત નહોતું થયું. અલબત્ત, દરેક ભાષામાં શબ્દના બેવડા અર્થો અને શ્લેષ તો જાણીતા જ હતા અને આજે પણ દુનિયા આખીના સર્જનાત્મક લેખકો ઉત્સાહપૂર્વક તેનો પ્રયોગ કરે છે. પણ સંસ્કૃત ભાષામાં અનેકાર્થી પ્રતિપાદનની જબરજસ્ત ક્ષમતા છે. આ શૈલીનો નાટક અને કાવ્યોમાં અનિવાર્ય પદ્ધતિ તરીકે ઉપયોગ થતો. વ્યંજના અને અલંકારના સિદ્ધાંતો તો સ્વાભાવિક ઉપસિદ્ધાંતો જ હતા.

વિશ્વ પર્યાવલોકન, બંધારણની સંરચના અને ભાષાની વિશિષ્ટ પ્રતિભા જેવાં ઘટકોએ વિભિન્ન છતાં પરસ્પર સંબંધિત કલાત્મક અભિવ્યકિતના સ્વરૂપની શૈલી પદ્ધતિને જન્મ આપ્યો. નાટ્યરંગના સંદર્ભમાં *માર્ગી* (માર્ગ એટલે અમુક પ્રથાને અનુસરતું) અને *દેશી* (સ્થાનિક કે પ્રાદેશિક) નિયમો, *નાટ્યધર્મી* (રંગભૂમિની શૈલી પ્રથા) અને *લોકધર્મી* (લોકપદ્ધતિ). ચાર પ્રકારના *અભિનય* (અભિવ્યકિત અથવા ભાવોના સંવાહકો), જેમ કે *વાચિક* (શબ્દ કે ધ્વનિ દ્વારા), *આંગિક* (દેહ ચેષ્ટાઓ વડે), *આહાર્ય* (રંગસજ્જા, વેશભૂષા, મેક-અપ) અને સાત્ત્વિક (અનભિપ્રેત અથવા સ્વભાવગત અવસ્થાનુસાર ઉત્પન્ન થાય તે), આ સાથે જ વૃત્તિ (પ્રણાલીઓ), ભારતી (શાબ્દિક), કૈશકિ (લાવણ્યપ્રધાન), અરભટી (ભવ્ય અને અતિ નાટકીય) અને સાત્તવતિ (આંતરદર્શી) તેમ જ ચાર વૃત્તિઓને ચાર અભિનય પ્રકારો સાથે ગાઢ સંબંધ હશે. ઉપરાંત અર્ધભાગથી (પૂર્વીય), પાંચાલી (ઉત્તરક્ષેત્રની), અવન્તી (પશ્ચિમી), દાક્ષિણાત્ય (દક્ષિણની) એમ ચાર *પ્રવૃત્તિઓ* (પ્રાદેશિક ભિન્નતા). આ સર્વે પર અભિવ્યકિતની શૈલી આધારિત હતી. રંગભૂમિના કક્ષાવિભાગની પ્રથાનો પણ અહીં સમાવેશ છે.

સંસ્કૃત નાટકના સર્જકો આઠમીથી નવમી સદી સુધી આ નિયમોનું ચુસ્તપણે પાલન કરતા અને દરેક વખતે ભિન્ન તત્ત્વોમાં સુસંવાદિતા પ્રસ્થાપિત કરતા. વિભિન્ન માધ્યમો અને વિવિધ શૈલીઓને દક્ષતાપૂર્વક સંમ્મિલિત કરી તેમાં અવૈયકિતક રસ અને સ્થાયી ભાવોને સફળતાપૂર્વક સંપ્રેષિત કરી શકતા. અલબત્ત, દરેક પાસાને વધતું ઓછું મહત્ત્વ અપાતું. આ બધું કથાવસ્તુ પર કે કયારેક વ્યકિતગત લેખક પર અવલંબતું હોય છે. કાલિદાસનું *અભિજ્ઞાન શાકુંતલમ* અને વિશાખદત્તનું *મુદ્રારાક્ષસમ* નાટ્યાત્મક કથાવસ્તુ અને સ્વરૂપનાં ઉપકૃષ્ટ ઉદાહરણો છે. એ જ કથાવસ્તુ ભાસનાં *ચારુદત્તમ* અને શૂદ્રકના *મૃચ્છકટિકમ*માં તદ્દન જુદી જ રીતે આલેખે છે. આ બે લેખકોની નિજી સર્જનાત્મક ક્ષમતા દર્શાવે છે. આવાં તો પુષ્કળ ઉદાહરણો ટાંકી શકાય.

કાલિદાસ, ભવભૂતિ અને હર્ષના ઉત્તરાધિકારીઓ તે જ પ્રથાને અનુસર્યા છતાં તેમનાં કાર્યોમાં આગવી

લાક્ષણિકતા અને સ્પષ્ટ પરિવર્તન હતું. કયારેક માત્ર ગીત ઉપરાંત સંગીત તત્ત્વોને પણ પ્રાધાન્ય અપાતું, તો કયારેક ભવભૂતિના *માલતી-માધવની* જેમ અતિ નાટ્યાત્મક તત્ત્વો કેન્દ્રીભૂત કરાતાં. વળી સાહિત્યની શુદ્ધ ગદ્ય પરંપરા (ઉદાહરણાર્થે., *દશકુમાર ચરિતમ*, કિરાતાર્જુનીયમ, કાદમ્બરી)નો ઉલ્લેખ કરવો જરૂરી છે. પુરાણો ખૂબ પ્રાચીન હતાં પણ મોટા ભાગનાં આઠમી અને અગિયારમી સદી દરમ્યાન જ રચાયાં હતાં. તેમાંનું *શ્રીમદ્ ભાગવત* પુરાણ સૌથી અગત્યનું છે. ટૂંકમાં, કાવ્ય, નાટક, ઈતિહાસ, આખ્યાન અને પુરાણની રચના સ્વરૂપ તો સર્જનાત્મક લખાણોની વિસ્તરતી સરિતાના પ્રવાહો હતા, જોકે અહીં ઉપદેશાત્મક, ધાર્મિક અને વિધિવિષયક ક્ષેત્રના મહત્ત્વના લખાણને અવગણવાનું પ્રયોજન નથી.

દસમી અને બારમી સદી દરમ્યાન અન્ય રચનાઓ ઉપરાંત બે મહત્ત્વનાં ઉલ્લેખનીય કાર્યોએ ઉત્તરકાલીન રચનાઓ પર ઊંડી અસર પાડી અને દૃશ્ય તેમ જ શ્રાવ્ય કલાત્મક અભિવ્યકિતને સુગ્રથિત કરી. આ રચનાઓ હતી દસમી સદીનું *ભાગવત પુરાણ* અને જયદેવનું *ગીત-ગોવિંદ* (બારમી સદી). આ બે રચનાઓ બે વિભિન્ન સ્તરે ભારતની ગતિક્રિયાની પુરોગામી બની, જેણે આઠથી વધુ સદીઓ સુધી સર્જનાત્મક કલાકારની કલ્પનાને વશીભૂત કરી. બીજાં ઐતિહાસિક, રાજકીય અને સામાજિક ઘટકોએ પછીના સમયમાં ભારતના વિવિધ પ્રદેશોમાં તેનો વ્યાપક ફેલાવો કરવામાં અને તેને પુનર્જીવિત આપવામાં મહત્ત્વનું યોગદાન આપ્યું.

પંદરમી સોળમી સદી દરમ્યાન સંસ્કૃત ભાષા અને સાહિત્ય ભારતભરમાં પ્રસરી ચૂકયાં હતાં અને તેનો પ્રયોગ પણ પ્રચુર માત્રામાં ચાલુ રહ્યો. એક બે પ્રદેશોમાં તો સત્તરમી અઢારમી સદી સુધી આ મહાન *ભાષાસાહિત્ય* પ્રચલિત રહ્યું. આની પ્રશ્ચાદ્ભૂમાં મુખ્ય ભારતીય ભાષાઓનો વિકાસ સમજવો જોઈએ. અગિયારમી અને પંદરમી સદી દરમ્યાન ઉડિયા, બંગાળી, ગુજરાતી, મરાઠી, હિન્દી ભાષાઓ પોતાના આગવા વ્યકિતત્વ માટે સંઘર્ષ કરતી હતી. તામિલ અને મલયાલમ જેવી ભાષાઓની પરંપરા જોકે જૂની હતી, તેમાં પણ મલયાલમ તો બારમી સદીથી શરૂ થયેલ ભાષાકીય સંમિશ્રણને કારણે મણિપ્રવાલમાં પરિણમી. દેવભાષા (સંસ્કૃત) અને દેશી ભાષા (પ્રાદેશિક ભાષાઓ) વચ્ચે વિવાદ અજાણ્યા ન હતા. ભારતના ઘણા ભાગોમાં દેશી ભાષાઓ એકસાથે અસ્તિત્વ ધરાવતી હોવા છતાં આ વિવાદો ચાલુ રહ્યા. આમાંની કેટલીક ભાષાઓ સંસ્કૃત કે *માર્ગી*ની સમર્થક હતી, તો બીજી કેટલીક *દેશી*ને મહત્ત્વ આપતી, પણ તેમ છતાં બન્ને સહવર્તી જ રહી.

પછીથી સંસ્કૃત નાટકે ઉપરૂપક અથવાં ઉલ્લપય નામની રચનાના અભિનવ સ્વરૂપને જન્મ આપ્યો. (આ સ્વરૂપ અગાઉ જાણીતું હશે, પણ કદાચ પ્રચલિત થયું ન હતું.) વળી રાજશેખરે તેની *કર્પૂરમંજરી*માં *સટ્ટક* નામના સંગીતપ્રધાન સ્વરૂપનો ઉપયોગ કર્યો અને તે પછીથી વિકાસ પામ્યું. કૃષ્ણ મિશ્રનું ઉપદેશાત્મક નાટક *પ્રબોધ ચન્દ્રોદય* ભારતના વિવિધ પ્રદેશોમાં વિવિધ સ્વરૂપે પ્રાપ્ત થાય છે. આ નાટકમાં કેટલાંક સ્વરૂપો સંગીત નાટક શૈલીમાં છે. જોકે, *નાટ્યશાસ્ત્ર* સંગીતક, વિશે મૈાન સેવે છે છતાં બાણનું *હર્ષચરિત* સંગીતક નામના નાટયરંગ પ્રકારનો ઉલ્લેખ કરે છે. આ પ્રકારના અગિયારમી સદીના યાદવ પ્રકાશના *વૈજયન્તી*માં પણ ઉલ્લેખ છે અને *સંગીત દામોદર*માં શુભંકર તેની ચર્ચા પણ કરે છે. સંગીત *દામોદર*માં તો આ શૈલીનાં વિભિન્ન પાસાંઓનું વિશ્લેષણ કરાયું છે. આમાં બીજા લેખકોનાં નામો ઉમેરી શકાય.

કુલશેખરની કાર્યસિદ્ધિ અને અગિયારમી સદીમાં કુટિયટ્ટમનો ઉદ્ધાર કરવા તેમણે અજોડ યોગદાન આપ્યું તેને આ બધા વિકાસોને લક્ષમાં રાખી મૂલવવું જોઈએ. તેઓ પ્રાચીન નાટક પરંપરાને (બીજા લેખકોના સૂચવ્યા પ્રમાણે) સંપૂર્ણપણે અનુસરતા ન હતા. બલકે સર્વસાધારણ સિદ્ધાંતોને અનુસરતા અને અભિનવ પરિવર્તનો પણ દાખલ કરતા. આ પરિવર્તનો માટે પણ તેમની સમક્ષ સંસ્કૃત નાટકોના નમૂનાઓ હતા અને તેમની પ્રયોગાત્મક કૃતિઓનાં બીજ પુરોગામી સંસ્કૃત તેમ જ મલયાલમ કૃતિઓમાં સાંપડે છે. નાટકનાં અમુક પાત્રો પ્રાકૃત ભાષા બોલી શકે એવી પ્રથા હતી. કુલશેખરે આ શૈલીનો સંપૂર્ણ લાભ ઉઠાવ્યો અને તેથી જ વિદૂષકના પાત્રને નવું જ

પરિમાણ આપી શકયા. વિદૂષક સંસ્કૃત શબ્દોને ફેરવી મલયાલમમાં તેનો અનર્થ થાય તેમ અદ્દભુત રીતે રજૂ કરતો અને આ પ્રથા સમકાલીન નાટ્યરંગની રજૂઆતમાં પણ અપનાવવામાં આવી છે.

તે જ અરસામાં તામિલનાડુ, આંધ્ર પ્રદેશ અને કર્ણાટકમાં એવા જ પ્રકારનો વિકાસ થઈ રહ્યો હતો. શિલાલેખ પરથી માલૂમ પડે છે કે *રાજા રાજશેખર નાટકમ* નામનું નાટક રાજારાજ ચોળાના આધિપત્ય સમયે લખાયું હતું. તામિળ અને સંસ્કૃતની પારસ્પરિક પ્રક્રિયાને કારણે મણિપ્રવાલ નામની નવી ભાષા વિકસી. આપણે તામિલ સાહિત્યનો વિકાસ કાળક્રમે કેવી રીતે થયો તે જોયું, તેમ જ સંગમ કાળમાં કમ્બન અને બીજા લેખકોનું અજોડ યોગદાન પણ નોંધ્યું. આંધ્રમાં પણ આવી જ ઘટના આકાર લઈ રહી હતી અને તેલુગુના આદિ કવિ નાન્નય નહીં તો સંસ્કૃત સાહિત્યના પરિચય સિવાય મહાભારતનું રૂપાતંર ન કરી શકયા હોત. બહુ પાછળથી યક્ષગાન નામે જાણીતા થયેલા પ્રકારનો આશરે આ જ સમયથી પ્રારંભ થયો. કર્ણાટકમાં જોકે જૈન પરંપરાને લીધે પરિસ્થિતિ થોડી જુદી હતી. પમ્પાનાં લખાણો દક્ષિણ ભારતના બીજા પ્રદેશો જેવું જ વલણ દાખવે છે. આ પ્રદેશોમાં સંસ્કૃત ભાષાના પ્રભાવથી નવી ભાષાઓ વિકસી, પણ તે સર્વે દેશી પરંપરાઓ દ્વારા જ જળવાઈ અને પોષાઈ. આ જ સમય દરમ્યાન ઈ.સ.1090માં જયારે નાન્યદેવે કર્ણાટકી વંશ બિહારમાં સ્થાપ્યો, ત્યારે કદાચ પોતાની સાથે દક્ષિણ ભારતની નાટય પ્રણાલીઓ પણ લેતા ગયા. દસમી અને અગિયારમી સદીમાં શિલપ્પદિકરમ પર મહત્ત્વની ટીકાઓ લખાઈ, તેમાં નૃત્યના, નૃત્ય-નાટકના અને નાટ્યરંગના અનેક પ્રકારો વિસ્તારપૂર્વક ચર્ચાયા છે.

આ કાળ દરમ્યાન જયારે દક્ષિણમાં વિકાસ વૃદ્ધિ થઈ રહી હતી અને તે ભારતના સર્વ પ્રદેશો માટે મહત્ત્વની હતી, તે જ અરસામાં પૂર્વમાંથી જયદેવ પ્રકાશમાં આવ્યા અને તેમની રચનાઓએ દેશના પૂર્વથી પશ્ચિમ અને ઉત્તરથી દક્ષિણ સીમાડાઓને સદીઓ સુધી વ્યાપક રીતે પ્રભાવિત કર્યા.

જયદેવનું *ગીત ગોવિંદ* સરળ સંસ્કૃતમાં રચાયું હતું. કયારેક તેની ભાષાશૈલી અપભ્રંશ જેવી પણ માનવામા આવે છે. આ રચનાએ સાહિત્ય અને નાટ્ય પ્રવૃત્તિને અભિનવ પ્રેરણા અર્પી નવી દિશા સૂચવી. આ બધા વિકાસો અને પુનર્નિર્માણના સમયે નવા પ્રકારના નાટકની પશ્ચાદ્દભૂ ન રચાઈ હોત તો *ગીત-ગોવિંદ*નો આટલો પ્રબળ પ્રભાવ ન પડયો હોત. આગળ જણાવ્યા પ્રમાણે *શ્રીમદ ભાગવત પુરાણ* સાથે *ગીત-ગોવિંદે* પણ મધ્યકાલીન યુગ દરમ્યાન કાળના પ્રત્યેક માધ્યમની કલ્પનાને સંમોહિત કરી દીધી.

માત્ર સિત્તેર વર્ષના સર્જનકાળમાં *ગીત-ગોવિંદ* દેશના પશ્ચિમથી ગુજરાત સુધી પહોંચ્યું, ઓરિસ્સા અને બંગાળના તેના પ્રભાવ હેઠળ સૌ પ્રથમ આવ્યાં તેમાં શંકા નથી. બિહારમાં મિથિલાએ આ પ્રણાલીને અપનાવી અને પંદરમી સદી સુધીમાં તો ઉત્તર ભારતમાં (રાજસ્થાન) અને સોળમી સદીમાં મહારાષ્ટ્ર અને બીજા પ્રાંતોમાં વ્યાપી ગઈ. તેનો વ્યાપક વિસ્તાર અને વિવિધ કક્ષાએ થયેલા ઉત્કર્ષનો ઈતિહાસ વળી જુદો જ છે. પણ તેણે પ્રત્યેક નહીં છતાં મધ્યયુગની મોટા ભાગની નાટ્યરંગ પ્રણાલિઓને આકાર આપવામાં અદ્વિતીય ભાગ ભજવ્યો. પંદરમી, સોળમી અને સત્તરમી સદીનાં રામાયણનાં અનેક રૂપાંતરો બાદ કૃષ્ણ કથાવસ્તુનું પુનરુત્થાન કરવા અપૂર્વ યોગદાન આપ્યું.

ચૈાદમી અને પંદરમી સદીમાં વિદ્યાપતિ (તેમણે *ગીત-ગોવિંદ*ની મૂળ સરંચના પર આધારિત *ગોરક્ષ-વિજય નાટકમ* રચ્યું), ઉમાપતિ અને *પારિજાતહરણ નાટક*ના રચયિતા જયોતીશ્વર ઠાકુરનાં કાર્યો ઉલ્લેખનીય છે.

આ સાથે જ બંગાળી, ઓરિયા, આસામી, ગુજરાતી, મરાઠી, ઈત્યાદિ જેવી ભારતીય ભાષાઓ પ્રકટી. આ પહેલાં અપભ્રંશ, શૈારસેની, પ્રાકૃત વગેરેમાંથી આ સર્વે ભાષાઓ કેવી રીતે વિકસી તેનું સંક્ષિપ્ત વર્ણન આપણે

જોયું છે. આ દરેક ભાષા સંસ્કૃત તેમ જ સ્થાનીય સ્રોતમાંથી પ્રેરણાં લેતી રહી. આમાંથી કેટલીક ભાષાઓનાં ઉત્કૃષ્ટ સાહિત્યિક કાર્યોનો, મુખ્યત્વે ગુજરાતના જૈન પરંપરાના રાસકોનો ઉલ્લેખ પણ કર્યો છે.

પંદરમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં અને સોળમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં નવીન પ્રકાર પુષ્પિત થયો. ચંડિદાસ અને તેમના થોડા સમય બાદ ચૈતન્યની ભવ્ય પ્રતિભાઓ પ્રગટી. ચૈતન્યે તેમના અનુયાયીઓ સાથે ઠેકઠેકાણે સ્થળાંતર કર્યું. અને ભારતના પૂર્વ ક્ષેત્રે તેમ જ ઉત્તર ભારતના કેટલાક વિસ્તારમાં રાજકીય વિકાસોથી પર રહી, સાંસ્કૃતિક બળના સશકત પ્રતિનિધિ બન્યા.

આસામમાં શંકરદેવ આવી અભિનવ અભિજ્ઞાના અગ્રદૂત હતા. વર્ગ અને સામાજિક ધર્માધિકારી શ્રેણીઓનાં બંધનો તોડી બધા એકત્ર થઇ નાચતા અને ગાતા. આ નાટ્યાત્મક અનુભૂતિનું એકત્રીકરણ થયું તે અરસામાં ઉપરની ઘટના ઘટી. મથુરા અને વૃંદાવન મેળાપ-સ્થળ હતાં. ત્યાં ચેતન્ય અને શંકરદેવે પ્રવાસ ખેડયો અને હરિદાસ, વલ્લભાચાર્ય (દક્ષિણમાંથી) અને તેમના શિષ્યો પણ અહી આવી વસ્યા. તેઓએ કીર્તન, લીલા અને એવી કૃતિઓની પ્રચુર માત્રામાં રચના કરી અને તેની અસર ભારતભરમાં લગભગ સર્વત્ર વ્યાપી ગઈ. સ્થાનીય કથા, ગાવાની લોક- લઢણો અને બીજા જયદેવના નમૂનાઓ-આ બધાં નાટયાત્મક રજૂઆતના 'અભિનવ' સ્વરૂપોમાં એકત્ર કરાયાં. યાત્રા, અંકીઆ-નાટ કે ભાઓના તેમ જ રાસલીલા પ્રકારોનો ઉદ્દગમ આ સંત કવિઓ-ગાયકોને આભારી છે. આ સંત કવિઓ સર્જનાત્મક કલાકારો ઉપરાંત સુધારકો પણ હતા. શંકરદેવ અંકીઆ-નાટ કે ભાઓનાના સ્થાપક- પ્રવર્તક હતા અને તેમણે આ પ્રકારને જે રીતે મઠાર્યો તે પછી તેની અસર બિહાર અને ઉત્તર પ્રદેશના બીજા પ્રગતિશીલ પ્રકારો પર પણ થઈ.

વ્રજબોલીના પ્રયોગથી પ્રાદેશિક સંપ્રેષણ માટે નવું સાધન સાંપડયું. ચૈતન્યે રુકમિણીનો ભાગ પોતે જ ભજવ્યો અને ત્યારથી નાટ્યાત્મક અભિવ્યક્તિને નવીન નેતૃત્વ સાંપડ્યું, થોડા સમય બાદ વૃંદાવનમાં હિત હરિવંશ લખાયું અને ભજવાયું અને લગભગ ત્યારથી જ રાસલીલાનાં મૂળ નખાયાં. વલ્લભાચાર્યના અનુયાયીઓ, અષ્ટછાપ કવિઓએ આ પ્રથાને જાળવી અને વિકસાવી. આંધ્રના નારાયણ ભટ્ટે *વ્રજોત્સવ ચન્દ્રિકા* નામનું ચક્રિક નાટક લખ્યું અને તે કદાચ સંપૂર્ણ લીલાનાટક પ્રકારનું પ્રાચીનતમ ઉદાહરણ હશે. જયદેવનું *ગીત-ગોવિંદ* અલબત્ત, મહત્ત્વનું હતું , પણ તે સાથે *હરિવંશ પુરાણ* અને *ભાગવત પુરાણ*માં કૃષ્ણ કથાવસ્તુની નવી અભિરુચિ જન્મી તે પણ *ગીત ગોવિંદ* જેટલી જ આવશ્યક હતી.

સોળમી અને સત્તરમી સદીએ પણ રામ કથાવાર્તામાં નવો રસ જગાડવા મહત્ત્વનું યોગદાન આપ્યું. જોકે *ભટ્ટિ કાવ્ય*, *મહાનાટક* અને હનુમન્નાટક આઠમીથી અગિયારમી સદી દરમ્યાન લખાયાં, તે પૂર્વે કમ્બન અને પમ્માએ આ કથાને તામિલ અને કન્નડમા અમર બનાવી હતી. ચૌદમી સદીમાં કેરાળા અને આંધ્રમાં *અધ્યાત્મ રામાયણ* અને *રંગનાથ રામાયણ* રૂપાંતરો જાણીતાં હતાં. આ કથાનાં ઉત્કૃષ્ટ રૂપાંતરો પૂર્વ અને ઉત્તર ભારતની ભાષાઓમાં માત્ર સોળમી અને અઢારમી સદીઓ દરમ્યાન જ થયાં. શ્રીધરનું મરાઠી *રામાયણ*, ઉડિયા ભાષામાં લખાયેલ *વિચિત્ર રામાયણ*, કૃત્તિવાસનું બંગાળી *રામાયણ* અને સૌથી વિશેષ તુલસીદાસનું હિંદી *રામચરિતમાનસ* આ સમયનાં છે. અહીં આ પ્રદેશોમાં રચાયેલ કાર્યોની સૂચિ હજી વિસ્તારી શકાય.

ઝાંકી જેવા નાટ્યરંગ પ્રકારો, પ્રબંધ જેવી સાહિત્યિક રચનાઓ, ચમ્પૂ, દોહા, ચોપાઈની છંદ રચનાઓ અને *વચન* કે વચનિકાના ગદ્ય અંશો આ સર્વે સાહિત્યિક સર્જનના સ્વરૂપને પ્રભાવિત કરી શકયાં. સાથે સાથે *રામાયણ* અને રામલીલાનાં રૂપાંતરો માટે સામગ્રી પણ પૂરી પાડી.

રામલીલાની સમકાલીન પ્રણાલીઓ અને બીજા આખ્યાન તેમ જ કઠપૂતળી પ્રકારોનો ઉદ્દગમ આ સમયનાં આવાં રૂપાંતરોમાંથી સાંપડી શકે.

મહાભારત અને બીજી અનેક પૌરાણિક કથાઓ, મુખ્યત્વે, *ભાગવત પુરાણ*નો પણ એટલો જ પ્રબળ પ્રભાવ

હતો. સોળમી સદીના યક્ષગાન, આંધ્ર અને તામિલનાડુના ભાગવતમેળા અને થોડા સમય પછી વિકસેલું કથાકલિ, બધાં જ આ વીરત્વપ્રધાન કથાવસ્તુ પર આધારિત હતાં.

અઢારમી સદી સુધીમાં આ સર્વે પ્રકારો હયાત હતા ત્યારે રજૂઆત શૈલી અને કથાના પાઠ વચ્ચે થોડું અંતર પડી ગયું. સામાજિક અને રાજકીય ક્ષેત્રે ખૂબ ઝડપી પરિવર્તનો થઈ રહ્યાં હતાં અને નૌટંકી, ખ્યાલ, ભવાઈ અને તમાશા જેવા કહેવાતાં "ધર્મનિરપેક્ષ" અથવા ઐહિક પ્રકારોના પ્રદાન માટે આપણે આભારી છીએ. આ બધાંમાં ભવાઈ સૌપ્રથમ આવી. તેણે ધાર્મિક વિધિ-ક્રિયાઓને થોડે ઘણે અંશે જાળવી અને જે સ્થળે ભજવાતી હોય તેને અનુરૂપ અને અનુસાર ક્રિયાવિધિ ટકાવી રાખી, જ્યારે બીજી શૈલીઓએ દંતકથા અને વિધિનગરની સામાજિક કે ઐતિહાસિક વસ્તુકથા અને પ્રચલિત નાટ્યરંગની શૈલીને અપનાવી.

અંતમાં, ઓગણીસમી સદીમાં અંગ્રેજ સત્તાનો ઉદય થયો અને તે સાથે મહાનગરીય કેન્દ્રો ઊભાં થયાં. આ કેન્દ્રો આધુનિક ભારતનાં નાટ્યરંગ સ્વરૂપો તરીકે ઓળખાયાં. આ અભિનવ સ્વરૂપો મુખ્યત્વે ઈલિઝાબેથ, વિકટોરિયા કે એડવર્ડના નમૂનાઓ પર આધારિત હતાં. શિક્ષિત ભારતીયોએ સ્વદેશની શૈલીઓથી પૂંઠ ફેરવી અને આપણે જે પ્રકારોની ચર્ચા કરી એ બધા માત્ર રૂઢિવાદી ગ્રામ્ય કે જનજાતીય સમાજમાં તેમ જ સામાજિક-આર્થિક રીતે નિમ્ન ગણાતા વર્ગોમાં જ નિર્વાસિત જેવા રહ્યા.

વીસમી સદીમાં કથાવસ્તુ અને સ્વરૂપાત્મક યુરોપીય વિચારોએ કેટલીક સાહિત્યિક શૈલીઓને, ખાસ તો નવલકથા અને નાટ્યરંગને પ્રભાવિત કર્યા. આમાં 'સ્ટ્રીમ ઓફ કોન્સિયસનેસ'નો નવલકથામાં સમાવેશ થાય છે. આ સાથે કાલ્પનિક અને સાંકેતિક કાવ્યશૈલીનો વિકાસ થયો, તેમ જ પૂર્વીય દેશોમાં જાપાનમાં 'નોહ', *'કાબુકી'* ઉપરાંત ચીનના ઓપેરાના સ્વરૂપમાંથી પણ નવા નાટ્યાત્મક પ્રકારોએ પ્રેરણા લીધી. આ વલણો અને ખાસ તો બ્રેખ્ત, ઈઓનેસ્કો ઉપરાંત બીજા યુરોપીય નાટકકારોનાં કાર્યો પર ઊંડી છાપ પાડી. તેમ છતાં, વ્યંગ્યાત્મક રીતે આ સંગાથ ઘણો અલ્પજીવી રહ્યો, કારણ કે વીસમી સદીએ યુરોપીય "મહાકાવ્ય નાટ્યરંગ"ને જન્મ આપ્યો તે સ્રોતમાંથી પ્રેરણા લઈ તેના મૂળની શોધમાં ફરી એક વાર તેઓ માતૃભૂમિ તરફ પછા ફર્યા.

આધુનિક ભારતીયોએ પોતાના જ પ્રાચીન પ્રકારોનું પુનઃ શોધન કર્યું. આમ, કાળ એક સંપૂર્ણ ચક્ર લઈ રહ્યો છે. આજે ભારતમાં આ જ પ્રાચીન 'પ્રકારો' અગ્રેસર નાટ્યરંગને ગત ત્રણથી ચાર દાયકાથી ખૂબ પ્રભાવિત કરી રહ્યા છે. આ પ્રકારો જે અત્યાર સુધી સામાજિક-આર્થિક અર્થમાં કનિષ્ઠ ગણાતાં જૂથો પૂરતા જ મર્યાદિત હતા, તેમને હવે નવું સ્થળાંતર પ્રાપ્ત થયું છે અને તે આજે સર્વોત્કૃષ્ટ વર્ગના ધ્યાનાકર્ષણનો વિષય થઈ ગયો છે. ફરતા નાટયરંગો, અલબત્ત, આ નાટ્યરંગનું ઉચિત અભિધાન લેખાશે.

જોકે છઉ પ્રકારોનો અલગ જ વર્ગ છે અને તેઓ અમુક વર્ગના કલાકારો દ્વારા તેમના વિશિષ્ટ અધિકાર રૂપે જળવાયા છે. આ પ્રકારોનો આધુનિક નૃત્યગૂંથણીમાં પણ ઉપયોગ થયો છે.

વ્યવસાયી અને બીજાં જૂથોનો સામાજિક દરજ્જો તપાસતાં જણાયું કે કેટલાક પ્રકારો મહદ્ અંશે બ્રાહ્મણ વર્ગ પૂરતા જ હતા, જ્યારે અંકીઆ-નાટ કે ભાઓના જેવા પ્રકારો ક્ષત્રિય દ્વારા ભજવાતા તો વળી બીજા કેટલાક પ્રકારો ભવૈયાની જેમ જ્ઞાત બહાર મુકાયેલાં જૂથો દ્વારા રજૂ થતા. મંગ અને કોલ્હારી જેવી જનજાતિઓ તમાશાના કલાકારો હતા, તો પુરુલિયા છઉ ભૂમિજો, મૂરા અને ડોમ નામની જનજાતિઓ દ્વારા પ્રસ્તુત થાય છે. નાટ્યરંગનો સમાજવાદી અભિગમ આ ઉદાહરણોથી સ્પષ્ટ થાય છે અને આ રજૂઆત હોય કે પ્રેક્ષક ગણ હોય, અહીં તો રાજા અને રંક બંને એક થઈ રજૂ કરે છે અને સાથે બેસી માણે પણ છે. નાટયરંગ આમ ભારતમાં ખરેખર પાંચમો વેદ છે, તેમાં કોઈ વર્ગ કે જ્ઞાતિને બાધ નથી.

અંતમાં, રંગમંચના રૂઢિ નિયમોના વિસ્તૃત બંધારણ તરફ વળીએ. આપણે તપાસ્યું કે પ્રત્યેક પ્રકારમાં

મહત્ત્વની પૂર્વવિધિઓ પણ છે. છઉ પ્રકારોમાં તો પૂર્વવિધિઓ ઘણા દિવસો સુધી ચાલે તેવી વિસ્તૃત છે. આવી લાંબી વિધિથી માંડી તમાશાની સરળ ગણેશવંદના સુધીની વિવિધતા છે. કુટિયટ્ટમમાં પૂર્વવિધિનો તો અલગ જ વર્ગ છે, જ્યારે કર્ણાટકના યક્ષગાનમાં તે આવશ્યક છે, પણ વિસ્તૃત નથી. ભાગવતમેળામાં પણ વિધિક્રિયા જરૂરી છે, પણ વિસ્તારપૂર્વક નથી થતી. છઉ પ્રકારોથી માંડી અંકીઆ-નાટ અને ઓરિસ્સાની જાત્રાઓમાં સંસ્કૃત નાટ્યરંગના જર્જર જેવા સ્તંભ રોપવાની વિધિ અત્યાવશ્યક છે. આ સ્તંભ સ્થાપનાનો જોકે મોટો ઈતિહાસ છે અને નાટ્યશાસ્ત્રની પૂર્વે પણ તેનો ઉલ્લેખ મળે છે. તેનો સૌ પ્રથમ ઉલ્લેખ આપણને વેદોમાંથી મળે છે. મુખ્યત્વે અગ્નિચયનના યજ્ઞ અને યૂપની સ્થાપનાના શ્લોકમાંથી તેનો ઉલ્લેખ મળે છે. અથર્વવેદમાં તો આ વિષય પર આખાં સળંગ સ્તોત્ર રચાયાં છે. ધાર્મિક ક્રિયાવિધિને 'ઝુમ' ખેતીની વિધિઓ સાથે સાંકળી શકાય. સ્તંભ રોપવાના કૃષક કાર્યને માયાવી અર્થ અપાયો, પછીથી સ્તંભને મૂર્તિની જેમ પૂજવામાં આવ્યો. છઉના સંદર્ભમાં આપણે જોયું કે સ્તંભ શિવનું પ્રતીક છે. ભવાઈના સ્તંભને બદલે માટીનું માટલું કે ગરબી અથવા વાંસની માંડવી અંબા દેવીના પ્રતીક રૂપે પૂજવામાં આવે છે. આ બધી પૂર્વવિધિઓ સંસ્કૃત રંગમંચની પૂર્વરંગ વિધિઓનાં જ રૂપો છે.

રંગમંચ પર આવતા નટો અન્ય માનવી હોય તેમ બદલાઈ જાય છે. તેઓ સંસ્કૃત પરંપરાની જેમ માનવીય સંકેતોની જેમ પરિવર્તન પામે છે. આ પરિવર્તન યક્ષગાનના મૂર્તિ આકારમાં હોય કે પછી રામલીલા અને રાસલીલા પ્રકારોની જેમ દૈવી સ્વરૂપમાં હોય. સામાજિક નાટકોમાં પણ પાત્રો વિવિધ પ્રકારનાં તેમ જ સામાન્ય પ્રકારનાં હોય છે. છતાં તેઓમાં આંતરસંઘર્ષ નથી. નાયક, ખલનાયક, દેવો અને દૈત્યો તો અનેક છે. તેમના માનવીય અવગુણો અને તેમના ગુણોના આવરણનો રણકો રજૂઆતના દિગ્દર્શક, ગાયક કે પછી સૌથી વિશેષ વિદૂષક વડે ઉલ્લેખ થાય કે તે પછી તે પર ટીકા પણ વિદૂષક કરી શકે. આમાં નાટકની ક્રિયા અને રજૂઆતમાં વિદૂષકનો મહત્ત્વનો ફાળો હોય છે. ભૂત અને વર્તમાનને સાંકળતી કડી જ જાણે વિદૂષક છે. વળી તે સ્થળ અને કાળની સંધિની રૂઢિઓનું જાણીજોઈને ઉલ્લંઘન કરે છે. કુટિયટ્ટમમાં સંસ્કૃત નાટકોની જેમ તે વિદૂષક જ કહેવાય છે, પણ યક્ષગાનમાં કોદંગી બની જાય છે, તો છઉમાં કાજી-પાજીની જોડી રૂપે આવે છે તો વળી ભવાઈમાં રંગલો તરીકે, જાત્રામાં વિવેક રૂપે આવે છે, નૌટંકીમાં મુનશી તરીકે, ભાઓનામાં બેહુવા અને રાસલીલામાં કયારેક ઉદ્ધવ તરીકે આવે છે. સંસ્કૃત નાટકનો સૂત્રધાર તો લગભગ દરેક પ્રકારમાં મોજૂદ છે : યક્ષગાનમાં ભાગવતાર, ભાગવતમેળાનો ભાગવાતાલુ, રામલીલાનો વ્યાસ, રાસલીલાનો સ્વામી કે ગોસાંઈ, અંકીઆ-નાટનો સૂત્રાધિકારી અને તમાશામાં ફડકરી. આ બધા રજૂઆતના સૂત્રધારો જ છે. અલબત્ત, એ નાટક લેખક, દિગ્દર્શક, પ્રસ્તુતકર્તા જે ગણો તે એક જ છે અને વધારામાં તો તે વર્ણન કરે, પઠન કરે અને જરૂર પડે તો ગીતના અંશો પણ ગાય. પાત્રોનો પરિચય આપે, નટો સાથે સંવાદ પણ કરે અને તે જ વખતે નિષ્પક્ષ પ્રેક્ષક પણ બની જાય.

નાટક વિવિધ સ્થળોએ ભજવાય, કેટલાંક, કુટિયટ્ટમની જેમ આસામના સત્રના નામઘર જેવા મંદિરના પ્રાંગણમાં ભજવાય; બીજાં યક્ષગાન, જાત્રા અને રાસલીલાની જેમ ખુલ્લામાં જમીનથી થોડે ઊંચે ઊભા કરાયેલ રંગમંચ પર થાય છે અથવા છઉની જેમ જમીન પર જ અમુક કક્ષામાં પ્રસ્તુત કરાય છે. વારાણસીની રામલીલાની જેમ જુદા જુદા સ્થળે પણ ભજવાય, જોકે, દરેક પ્રકારમાં (માત્ર છેલ્લી વારાણસીની રામલીલા સિવાય) પ્રેક્ષકો રંગભૂમિની ત્રણે બાજુ ફરતે બેસે છે અને સાધારણ રીતે નાટકની રજૂઆત ભારતીય વાસ્તુકલાના માન્ય ભૂ-નકશાને આધારે ચતુષ્કોણ ક્ષેત્રમાં જ ભજવાય છે. "ક્ષેત્ર"ના નિયમો કે વિવિધ અવસરો માટે જુદા વિસ્તારના પ્રયોગ માટેના નિયમો અમુક સમય માટે કેટલાક નટોને સ્થિર નિષ્ક્રિય ઊભા રાખવા જેવી રૂઢિઓ આ પ્રકારોમાં સંસ્કૃત નાટ્યરંગની જેમ સામાન્ય છે.

ઢોલ નગારાંના ઉચ્ચ ધ્વનિ સાથે નાટકની ઘોષણા દરેક શૈલી પ્રકારમાં અચૂક થાય છે. મુખ્ય પાત્ર ઘણું કરીને બે મદદનીશો દ્વારા પકડેલા પડદા પાછળથી પ્રવેશ કરે છે. આ પ્રથા કુટિયટ્ટમ, અંકીઆ-નાટ, યક્ષગાન, રાસલીલા અને તીરુકુથ્થુમાં પ્રચલિત છે. પણ ભવાઈ, તમાશા અને રાસલીલામાં વપરાતી નથી. પડદો ચિતરામણવાળો હોય, રંગીન હોય કે પછી માત્ર સફેદ હોય, પણ દરેકમાં આ પટ નટ કે પાત્ર સંપૂર્ણપણે પ્રેક્ષકોને દેખાય નહીં ત્યાં સુધી ઉત્સુકતા જન્માવે છે.

નાટક અભિવ્યક્તિની શૈલીઓનું સંમિશ્રણ હતું. ભરતે જણાવેલ ચારેય *અભિનયો*નો ઉપયોગ થાય છે. ગદ્ય અંશો દક્ષિણના ભારતના *વચન* પ્રકાર પછી ગેય શ્લોકો આવતા. આ નટ કે સૂત્રધાર દ્વારા ગવાતા તો કયારેક એકલા નટ અથવા નટ અને સૂત્રધાર સાથે ગાતા, કયારેક સંગીતવૃંદ પણ આમાં ભાગ લેતું. ચમ્પૂ, દોહા, ચોપાઈ, છંદ રચનાઓ દક્ષિણ તેમ જ પશ્ચિમના પ્રદેશોમાં પ્રચલિત હતી. આ સર્વમાન્ય સંરચનાનું લક્ષણ છે. કેટલાક પ્રકારોમાં શાબ્દિક કથાવસ્તુ *(વાચિક)* સૌથી ઓછું હોય છે. ઉદાહરણ તરીકે છઉ પ્રકારો. રામલીલામાં *વાચિક* તો મુખ્ય અંગ છે. શબ્દ અને ધ્વનિનું સંયોજન, શબ્દ-ધ્વનિનું ચેષ્ટા સાથેનું સંયોજન તેને સંસ્કૃત નાટ્યરંગની વધુ સમીપ લઈ જાય છે. સંસ્કૃત નાટ્યરંગમાં ગતિક્રિયા અને ચેષ્ટાઓ નાટ્યાત્મક ક્રિયાનું અંગીભૂત હતું, છતાં આ શૈલી પ્રકારોમાં ગતિક્રિયા અને ચેષ્ટા સાથેના સંયોજનની કક્ષા અને ગતિક્રિયાની દક્ષતામાં ઘણો ફેર હતો. કુટિયટ્ટમમાં એ વસ્તુ ખૂબ પરિષ્કૃત થઈ ચૂકી હતી, તો યક્ષગાન અને રાસલીલામાં સામાન્ય પ્રકારની હતી. વળી રાસલીલા અને તમાશામાં સૌથી ઓછી હતી એમ કહી શકાય. તેમ છતાં ગતિક્રિયા અને નૃત્ય *(આંગિકાભિનય)* નાટ્યરંગના માળખામાં ઘણી વિશિષ્ટ રીતે પ્રવેશ્યાં. છઉ પ્રકારોમાં પ્રવેશ ધરણથી કરવામાં આવે તો યક્ષગાનમાં ખાસ ગતિ પ્રકાર વપરાય છે. તિરુકુથ્થુ ઈત્યાદિમાં ઊભા રહેવાની, બેસવાની, સૂવાની વગેરે ક્રિયાની ખાસ પ્રથા છે અને અંતમાં નૃત્તના અંશો કરાય છે. આ આમ તો સ્ત્રી કલાકારો (મુખ્યત્વે તમાશાના) કે અંકીઆ-નાટ કે ભવાઈના સ્ત્રી પાત્ર ભજવતા કલાકારો જ ભજવતા. નૃત્ત રાસલીલાના રાસના અંશોમાં અને ભવાઈના ગરબાઓમાં ખાસ પ્રયોજાતું.

અંકીઆ-નાટ કે ભાઓના સિવાય રંગસજ્જાની વસ્તુઓ ખાસ કોઈ પ્રકારોમાં વપરાતી નથી. માત્ર અંકીઆ-નાટમાં જ રંગસજ્જા માટે મોટા પદાર્થોનો ઉપયોગ થાય છે. લગભગ બધા જ નાટ્યરંગ પ્રકારોમાં ભરતે જણાવ્યા પ્રમાણે રંગસજ્જા માટે *નાટ્યધર્મી*ના નિયમોનું પાલન થતું આવ્યું છે. સિંહાસન કે પલંગ દર્શાવવા માટે માત્ર સાંકેતિક રૂપે બાંકડો, નાનું ટેબલ કે ખુરશી મૂકવામાં આવતી. વેશભૂષાના તો અનેક પ્રકારો અને વિવિધતા છે. કુટિયટ્ટમ, યક્ષગાન અને રાસલીલામાં વેશભૂષા પદ્ધતિ ઉચ્ચ કક્ષાની પરિષ્કૃત શૈલી છે અને તેથી કાળાતીત અને ચિરંજીવી છે. તો યાત્રા અને નૌટંકીમાં કાળાનુસાર ઐતિહાસિક પોષાકો પહેરાય છે. એ બધાં કયારેક અસંબંધિત પણ લાગે. વળી ભવાઈ અને તમાશામાં તદ્દન સ્વાભાવિક વેશભૂષા હોય છે. સૌથી આકર્ષક અને રસપ્રદ શૈલી તો મહોરાં અને મેક-અપની છે. કૃષ્ણાટ્ટમનાં ભવ્ય મહોરાં (આ અગત્યની શૈલીને આપણા અભ્યાસમાં પડતી મુકાઈ છે) કે ભાગવતમેળામાં નરસિંહ અવતારનું મહોરું કે પછી પુરુલિયા અને સેરાઈકેલા છઉમાં વપરાતાં મહોરાં બધાં ખૂબ રસપ્રદ છે. મેક-અપ રંગ સંકેતોથી પૂર્ણ, વિધિયાત્મક અર્થોવાળો હોઈ શકે જે આપણે કુટિયટ્ટમ અને યક્ષગાનમાં જોયો. આ મેક-અપ જાત્રા કે ભવાઈના "જૂઠણ મિયાં" જેવો તદ્દન સ્વાભાવિક, બીભત્સ અને વાસ્તવિક પણ હોઈ શકે. મહોરાં અને મેક-અપનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કરીએ તો આ પ્રકારોના આંતરસંબંધો તેમ જ એશિયાના ઘણા ભાગોના પ્રકાર સાથે તેના પ્રાચીન સંબંધ પર ઘણો પ્રકાશ પાડી શકાય.

પ્રત્યેક પ્રકરણમાં વાજિંત્રો, ખાસ તો મૃદંગ કે ઢોલની મહત્તા દર્શાવી છે. રાગ તાલની સર્વ સાધારણ પદ્ધતિ ઉપરાંત લોક ઢાળ અને સંગીત પ્રત્યે વિચારણા કરી.

આ સર્વે અને બીજા ગુણો ભારતીય નાટ્યરંગનાં આગવાં અંગો છે અને તેથી જ તે બહુમુખી અને વિવિધરંગી બન્યું છે. ભલે તેના સંઘટકો નિઃશંકપણે પ્રાદેશિક કે સ્થાનીય હોય તેમ છતાં તેઓ એટલાં જ સંપૂર્ણ સાતત્ય ધરાવતાં ભારતીય સ્વરૂપ અને તત્ત્વનાં અંગો છે. વળી તેઓ ઉચ્ચ કક્ષાના સંસ્કૃત નાટયરંગને તેમ જ લોકોની રોજિંદી જીવન ઘટમાળ સાથે પણ એટલાં જ સંલગ્ન છે.

અલબત્ત, ભારતીયતા પોતે જ એક સ્થાયી ગુણ નથી, કારણ કે તે ગંધ, સ્વાદ અને જીવનના બહુપરિમાણી અનુભવોની અનુભૂતિ કરાવે છે. નાટ્યાત્મક દૃશ્ય આવી માનસિક અનુભૂતિનો અવસર આપે છે. આ અનુભૂતિમાં ભારતના વિવિધ પ્રાંતોનો ભૂતકાળ સમાયેલો છે તેમ જ તે પ્રદેશ અને સ્થળના વર્તમાનના સામાન્ય જીવનના પ્રશ્નો પણ પ્રસ્તુત કરે છે.

નાટ્યાત્મક અનુભૂતિ સામાજિક સ્તરે પણ અગત્યનો ભાગ ભજવે છે, કારણ કે તેમાં "જીવનાનુકૂલ" નીતિ છે. આ રજૂઆતો કલાકો ચાલે, દિવસો સુધી ચાલે કે પછી કયારેક મહિના સુધી પણ ચાલે અને તે દરમ્યાન સામાજિક કે ધાર્મિક મોભાઓ વીસરાઈ જાય છે અને સંપૂર્ણ સમાજ પોતે જ તેના એકીકરણને સાથ આપે છે. આ અર્થમાં આ પ્રકારના સામૂહિક નાટ્યરંગ પ્રેક્ષક ગણની સામાજિક વિષમતાની અવજ્ઞા કરી વિરેચક તરીકે મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. જનજાતીય અને લોક સંગીતના ક્ષેત્રે તેમાં ભાગ લઈ શકાય તેટલો નૃત્યક્ષેત્રે નથી લઈ શકાતો. છતાં નટ, રંગભૂમિ અને તેમનાથી થોડે અંતરે બેસતા પ્રેક્ષકો વચ્ચે કોઈ અંતર નથી રહેતું. અહીં તો નાટકની ક્રિયામાં સીધી રીતે સહુ કોઈ સક્રિય ભાગ લે છે. નટનું સ્વરૂપ તદ્દન બદલાઈ જાય કે પછી દેવની જેમ પ્રતિષ્ઠિત કરવામાં આવે. આમ ભલે તેને કાળાતીત સંજ્ઞા આપવામાં આવે છતાં તેને સમકાલીન સ્થિતિ સાથે સંબંધ હોય છે. આ બે સ્તરો વચ્ચે સંપ્રેષણ સ્થાપવા માટે તેની શૈલીઓમાં અનેક નીતિઓ પ્રયોજાઈ છે. આ બધું જોતાં લાગે કે આ નાટયરંગ બહુ ભુજાળા કે અનેક શીર્ષવાળા દેવ જેવું છે. અહીં દરેક પ્રયોગ નવીન અર્થ અને અભિનવ મહત્તા પ્રાપ્ત કરે છે.

એક જ સમયે તે શાશ્વત છે અને પાર્થિવ પણ છે , સાકાર અને નિરાકાર કે કાલ્પનિક પણ, વર્તુળના પરિઘમાં હોવા છતાં તેને કોઈ સીમા નથી. આ વિરોધાભાસમાં જ તેના અસ્તિત્વનું રહસ્ય છુપાયેલું છે, તેને કારણે જ પચ્ચીકારી(મોઝેઈક)માં તે નિજી લાક્ષણિકતા દૃઢતાપૂર્વક ટકાવી શકે છે. તેના *માર્ગી* અને *દેશી* અથવા તેનો *નાટયધર્મી* અને *લોકધર્મી*ના પક્ષ તો એક જ સિક્કાની બે બાજુ છે, અથવા એક જ કેન્દ્રનાં અનેક આંતરવર્તુળ જેવાં છે. વર્તુળની ધરીને પ્રાદેશિક વિશિષ્ટતા છે તો તેનું કેન્દ્ર ભારતીયતાનું લક્ષણ છે, તે કેન્દ્ર જ આ સર્વેને કેન્દ્રીભૂત કરી એકત્રિત કરે છે.

ભરતે તેના ગ્રંથના પ્રારંભમાં કહ્યું છે : 'એવું કોઈ સૂત્ર નથી, નથી કોઈ વિદ્યા કે નથી કોઈ કલા કે શિષ્પ, કોઈ ક્રિયા નથી કે નથી આવિષ્કાર, જે આ નાટ્યમાં ઉપલબ્ધ ન હોય. નાટ્ય અંતે તો ક્રિયા દ્વારા ધર્મની ગતિ કરાવે છે." તે સાર્થક જ છે. આપણે પ્રત્યેક શૈલીઓ તપાસી તે સર્વે બૃહદ નાટ્યરંગ યજ્ઞના યજમાનો છે અને પ્રેક્ષકગણ તથા નટ તેમના સ્વધર્મને આધીન રહી અનુસરે છે.

1. પ્રારંભ કે પુનર્નિર્માણની સંભાવિત તિથિ	કુડિયટ્ટમ 10-11મી સદી	યક્ષગાન 15મી સદી	ભામકલાપમ 16મી સદી	ભાગવત મેળા 15મી સદી	અંકિઆ-નાટ 15મી સદી	રામલીલા 16મીસદી	રાસલીલા 16મી સદી	સેરાઈકેલા 17મી સદી
2. સંસ્કૃતનો ઉપયોગ	હા, થાય છે.	માત્ર સ્તુતિમાં	અંશાત્મક	અંશાત્મક		અંશતઃ	અંશતઃ	1 થી થતો
3. ભારતીય ભાષાનો ઉપયોગ	મલયાલમ	કન્નડ	તેલુગુ	તામિલ તેલુગુ	બ્રજબોલી આસામીયા	હિન્દી	વ્રજબોલી	ઓરિયા
4. પ્રસ્તુતિકરણનું સ્થળ	મંદિર પાસે	ખુલ્લામાં	મંદિર નજીક અને મંદિરના પ્રાગણમાં	મંદિર પાસે	સત્રો	મંદિરમાં કે ખુલ્લામાં	મંદિરમાં કે	ખુલ્લામાં
5. નાટ્યરંગ બંધારણ 1) બંધ પ્રેક્ષકગૃહ 2) ઊંચો તખ્તો 3) અમુક સીમિત વિસ્તારે 4) ખુલ્લો વિસ્તાર	કુટ્ટમ્બલમ							
6. પ્રારંભિક વિધિક્રિયા 1) સ્તંભ સ્થાપવા 2) જર્જર સ્થાપવા 3) મુખ્ય દેવતા		સ્તંભ સ્થપાય છે હા ગણેશ	ગણેશ	નરસિંહ	વિષ્ણુ	બ્રાહ્મણો	શિવ-શક્તિ	
7. રજૂઆત કરતા કલાકારોનો સામાજિક મોભો 1) બ્રાહ્મણો 2) ક્ષત્રિયો 3) અનુસૂચિત જ્ઞાતિઓ 4) જનજાતિઓ	ચાકયારો	ભાગવતો	ભાગવતો	ભાગવતો	મિશ્ર	બ્રાહ્મણો	બ્રાહ્મણો	ક્ષત્રિયો
8. પ્રેક્ષકોનો પ્રકારો	પરિષ્કૃત	ગ્રામ્ય	ગ્રામ્ય અને શહેરી	ગ્રામ્ય અને શહેરી	ગ્રામ્ય અને શહેરી	ગ્રામ્ય અને શહેરી	ગ્રામ્ય	ગ્રામ્ય અને નગરીય
9. મુખ્ય કથાવસ્તુ મયૂર ભંજ છઉ	સંસ્કૃત, શાસ્ત્રીય પુરૂલિઆ છઉ	પૌરાણિક યાત્રા-જા-ત્રા	પૌરાણિક ભવાઈ	પૌરાણિક સ્વાંગ-ખ્યાલ	વૈષ્ણવ તમાશા	વૈષ્ણવ	ભાગવત વૈષ્ણવ	કાલ્પનિક

પરિશિષ્ટ I

	કેરળા	કર્ણાટક	આન્ધ્ર	તામિલનાડુ આસામ, ઓરિસ્સા	બિહાર, બંગાળ, રાજસ્થાન	ઉ.પ્ર. મ.પ્ર.	ગુજરાત	મહારાષ્ટ્ર
આખ્યાન પ્રકારો						અલ-ઉદલ ઢોલા-મારુ પાબાજીકી પડ		
કથાકારો દ્વારા આખ્યાન					દાસ કાથિયા વર્ણન		ચારણ	ચારણ હરિકથા
ભકત મણ્ડળી કે કીર્તન		હરિકથા કીર્તનાઈ	બુરર-કથા હરિ-કથા કીતૂનાઈ	હરિકથા કીર્તનાઈ રાધા-કલ્યાણમ	બર-ગીત કીર્તન	ભજન કીર્તન	ભજન કીર્તન	ભાવગીત કીર્તન
ઝાંકી શોભાયાત્રા નાટયરંગ					ઝાકી (આસામ) યાત્રા જાત્રા	ઝાંકી (ઉ.પ્ર.)		
ચકિક-નાટકો કે લીલા પ્રકારો					ભાઓના અંકિઆ-નાટ (આસામ)	રામલીલા (મ.પ્ર.) ઉ.પ્ર. રાજસ્થાન રાસલીલા		
મહોરાં-પ્રકારો અને મહોરાં જેવો મેક-અપ	કૃષ્ણાટ્ટમ તેય્યમ	યક્ષગાન			સેરાઈકેલા પુરુલિઆ છઊ, ભાઓનામાં પણ		ગણેશનું મહોરું	
વીથિ નાટયરંગ	ઉત્તાન થુળાલ		વીથિનાટકમ	તેરુકથુ		માચ નાચ	ભવાઈ	તમાશા
મંદિર પ્રાંગણમાથનુ નાટયરંગ મંદિર નાટયરંગ	કૃષ્ણાટ્ટમ કૂટયટ્ટમ મૂતિયેટ્ટુ ઈત્યાદી	યક્ષગાન દેવદાસી	ભાગવતમેળા ભામકલાયમ દેવદાસીઅટ્ટમ	ભાગવતમેળા દેવદાસી અટ્ટમ	દેઓધની મહારી	ભવાઈ ગરબી		
કઠપૂતળી પ્રકારો	થોલ્પવકુટ્ટુ	ગોમ્બેયટ્ટ	બોમ્મલટ્ટમ		રાવણછાયા	કઠપૂતળી		ચિત્ર-કથિ પિંગુલિ પુતળાઓ

વિશિષ્ટ ગ્રંથ સૂચિ

2 કુટિયટ્ટમ

બારસ્કી, ક્રીસ્ટોફર : " ઈઝ કુટિયટ્ટમ અ મ્યુઝિયમ પીસ ? " *સંગીત નાટક અકાદમી જર્નલ* અંક -5, 1967p-p.45-54

ચૈતન્ય, કૃષ્ણ : " અ *હીસ્ટ્રી ઓફ મલયાયમ લિટરેચર* ઓરિઅન્ટ લૉંગમન્સ, નવી દિલ્હી, 1971 કેરળ, નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઈન્ડિયા, નવી દિલ્હી, 1972.

જોન્સ, ક્લિફર્ડ : સમ મટિરીઅલ ફોર ધ કન્સ્ટ્રક્શન ઓફ નાટ્યમંડપ એકોડીંગ ટુ. ધ શીલ્પરત્ન" *અમેરિકન ઓરિએન્ટલ સોસાઈટિ જર્નલ*, સપ્ટે, 1973. "નોટસ ઓન ધીરસ્ટોરેશન ઓફ ધી ટેમ્પલ થિએટર ફોર ધ સંસ્કૃત ડ્રામા," નેશનલ સેંટર ફોર ધ પર્ફોમીંગ આર્ટ્સ જર્નલ ગ્રંથ 4 અંક 1,175, પૃ .25-31

"*ધ ટેમ્પલ થિએટર ઓફ કેરાલા*, પી.એચ.ડી. થીસિસ પ્રકાશન મિલન કું. ક્રેમિરિશ, સ્ટેલા એક્ડ કોન્સિન્સ એન્ડ પોડુવલઃ *ધ આર્ટસ એન્ડ કાફટસ એન્ડ કાફટસ ઓફ ત્રાવણકોર* કોચીન 1470,

કૃષ્ણ, અચૈર, વી.વી.: *ઝામોરિન્સ ઓફ કાલિકટ* કાલિકટ , 1938

કુન્જુન્ની, રાજા : "*ધ કોન્ટ્રિબ્યુશન્સ ઓફ કેરાલા ટુ સંસ્કૃત લિટેચર,*" મદ્રાસ, 1958,1970 *કુટિયટ્ટમ*, અ મોનોગ્રાફ, સંગીત નાટક અકાદમી નવી દિલ્હી, 1974 " કુટિયટ્ટમ" *નેશનલ સેંટર ફોર ધ પર્ફોમીગ આર્ટસ જર્નલ*મા લેખ, ગ્રંથ -3 અંક-2 જૂન 1974 પૃ 1-13

મણિમાધવ, ચાકયાર : "*નાટય કલ્પદુપ*" (મલયાલમમાં) ઈન્ડિયન પ્રેસ, કોટ્ટાયમ, 1975 માથુર, જે.સીઃ "ઈન સાઈડ અ ટેમ્પલ થિએટર," *સંગીત નાટક અકાદમી જર્નલ*અંક-26 ડીસે. 1972

મિશ્રા, સુશીલ : ધ કુત્તુ ઓફ કેરાલા," *મ્યુઝીક અકાદમી જર્નલ*, અંક, 25 1954 પૃ 122-129

નાયર, પરમેશ્વર : *હીસ્ટ્રી ઓફ મલયાલમ લિટરેચર*, સાહિત્ય અકાદમી, નવી દિલ્હી, 1967

પંચાલ ગોવધન : "કુટમ્બલમ્" લેખ, *સંગીત નાટક અકાદમી જર્નલ*, અંક 8 1968 પૃ 17-30

પિશરોતિ, આર.કે.: "કેરાલા થિએટર," *જર્નલ ઓફ અન્નમલાઈ યુનિ.* 1932,1934 રાઘવન, એમ. ડી. : "ફોક પ્લેઝ એન્ડ ડાન્સીઝ ઓફ કેરા લા," આરકીઓલોજીકલ સોસાયટી, ત્રિચુર, 1947

રાઘવન, વીઃ " ધ કુટિયટ્ટમ : ઈટસ ફોર્મ એન્ડ સીગ્નીફીકન્સ એજ સંસ્કૃત ડ્રામા" *સંસ્કૃત રંગ એન્યુલ*, મદ્રાસ 1964-65,1966-67 પૃ.77-87

રાજગોપાલન, એલ.એસ.: "મ્યુઝીક ઈન કુટિયટ્ટમ" *સંગીત નાટક અકાદમી જર્નલ*, અંક-10, ડિસે-1968,પૃ 12-25

રીપ્લે, સબીના : " ચવિત્તુ નાટકમ : ડ્રામેટીક ઓપરા ઓફ ક્રીસ્ટીઅન્સ ઓફ કેરાલા," *સંગીત નાટક અકાદમી જર્નલ* અંક-12 ડિસે. 1989 પૃ 56-73

સરકાર, એચઃ "*ધ ટેમ્પલ આર્કિટેકચર ઓફ કેરાલા,*" આર્કિયોલોજીકલ સર્વે ઓફ ઈન્ડીયા, નવી દિલ્હી 1977.

શંકુતલા, જી.એચ. : "માર્શિયલ મ્યુઝીકલ ઇન્સ્ટ્રુમેન્ટસ ઓફ ઇન્ડિયા" *સંગીત નાટક અકાદમી જર્નલ*, અંક 10, ડિસે 1968, પૃ. 5-11
તારલેકર, જી.એચ.:"વિદૂષક ઇન કુટિયટ્ટમ", *ઇન્ડિયન એન્ટિક્વિટી* -(1) ઓકટો-1976પૃ. .21-28
વેલુ પિલ્લાઇ ટી.કે. : *ત્રાવણકોર સ્ટેટ મેન્યુઅલ્સ ગ્રંથ-૪*, ત્રિવેન્દ્રમ, 1940.
વિદ્યાર્થી, ગોવિંદ : 'મુટિયટ્ટ : રેર રિસ્યુઅલ થિએટર ઓફ કેરાલા" *સંગીત નાટક અકાદમી જર્નલ*, 28,42,1976, પૃ. 51-63

3 યક્ષગાન

આદિષ, કે. પી. : 'યક્ષગાન પ્લેયર્સ ઓફ કનરા" *ઇલસ્ટ્રેટેડ વિક્લી*, ડિસે. 1941.
આષ્ટોન માર્યા : "*યક્ષગાન*", અભિનવ પ્રકાશન', નવી દિલ્હી 1977 "ઓફ મ્યુઝીક, બેલ્સ એન્ડ રીધમિક ફીટઃ ધ ડાન્સ ઓફ યક્ષગાન," *અનિમા*, યુ.એસ.એ. ફોલ ૧૯૭૪, ગ્રંથ-1,પૃ.40-55
બાલવેંકટ, પીઃ *કર્ણાજુન કલાગ* (કન્નડ) ઉડિપી, પવંજ ગુરુરાવ એન્ડ સન્સ. 1969-70
ભટ્ટ, એમ. એમ.: " યક્ષગાન સ્ટેજ ઇન કર્ણાટક " *ઇન્સ્ટીટયૂટ ઓફ ટ્રેડિશનલ કલ્ચર*, બુલેટિન ભાગ-2 1963 પૃ. 235-237
દીવાકર આર.આર.: "*કર્ણાટક થ્રુ ધ એજીઝ*," બેંગલોર, વર્ગનમેંટ ઓફ માયસોર, 1968
કમ્બર, ચન્દ્રશેખરઃ "રિચ્યુઅલ ઇન કન્નડ ફોક થિએટર" *સંગીત નાટક અકાદમી જર્નલ*, અંક-26 1972 પૃ. 7-22
કારંથ, કે.એસઃ "યક્ષગાન," *માર્ગ*, અંક -21, માર્ચ 1966 પૃ.17-29
યક્ષયાન (હિન્દી) રાધાકૃષ્ણ પ્રકાશન, નવી દિલ્હી, 1973 "ડાન્સ રિચ્યુઅલ્સ ઓફ સાઉથ કનરા", જર્નલ ઓફ ધ મિથિકલ સાસાઇટિ, બેંગલોર, ભારત XLVII 1952-58 પૃ .88-89
"યક્ષગાન મ્યુઝિકલ ડાન્સ ડ્રામા", *સંગીત નાટક અકાદમી જર્નલ* અંક-૧૦, ઓકટો 1957 પૃ.11-17
"ધ યક્ષગાન ઓફ કર્ણાટક" *નેશનલ સેંટર ફોર ધ પર્ફોમીગ આર્ટસ જર્નલ*, ગ્રંથ ૩ અંક-૩ સપ્ટે : 1974 પૃ. 1-8
કરમાકર, એ.પી.: *ધ કલ્ચરલ હીસ્ટ્રી ઓફ કર્ણાટક*," ગર્વમેંટ ઓફ માયસોર 1955,
ચસ્તી વેંકટેશઆઇ : *પોપ્યુલર કલ્ચર ઓફ કર્ણાટક*," ગર્વમેંટ ઓફ માયસોર ,
મુગલી આર.એસ.: *હીસ્ટ્રી ઓફ કન્નડ લિટરેચર*, સાહિત્ય અકાદમી નવી દિલ્હી 1475.
નરસિંહાચાર, ડી. એલ.: *ધ ભાગવત પ્લેઝ ઇન માયસોર*, ઓઇ ઇન્ડિયા 1975. ઓરીએન્ટલ કોન્ફરન્સ, માયસોર, 1935 (૭મી સભા)
પાણ્ડેશ્વર : "*યક્ષગાન*," ત્રિવેણી, મદ્રાસ 1933.
રંગનાથ, એચ.કે. : *ધ કર્ણાટક થિએટર*, કર્ણાટક યુનિ. ધારવાર, 1960
રાઇસ, એ.પી. : *અ હીસ્ટ્રી ઓફ કન્નડ લિટરેચર*, કલકત્તા 1921. એસોસીએશન પ્રેસ કલકત્તા, 1921.
પમ્પા મહાકવિ : "લાઇફ એન્ડ ટાઇમ ઓફ પમ્પા" ઉપર વિદ્વાનોના લેખ, કર્ણાટક વિદ્યા વર્ધકાર સંઘ, ધાટવાર 1951.
સંજીવ પ્રભુ, ઉપાધ્યાય કે.એસ.: "યક્ષગાન પપેટસ," *નેશનલ સેંટર ફોર ધ પર્ફોમીગ આર્ટસ જર્નલ*, ગ્રંથ અંક, ૩ સપ્ટે 1976 પૃ.1-14
ઉપાધ્યાય કે. એસ. : " યક્ષગાન બાયલત", *સંગીત નાટક અકાદમી જર્નલ*, માર્ચ 1969 પૃ. .37-41
અનામી - *સભાલક્ષણ મટ્ટ પ્રસંગ પીઠીકા*, ઉડિપિય વંજે ગુરુરાવ એન્ડ સન્સ (કન્નડ)

4 ભાગવત મેળા અને કુચિપુડિ

અપ્પારાવ : " કુચિપુડી ભાગવત મેળા", નૃત્ય સેમિનારમાં અપ્રાશિત લેખ વંચાયો. નવી દિલ્હી 1958.
ક્ષેત્રજ્ઞ વિશાખાપટ્ટમ (તેલુગુ), ક્ષેત્રેત્ર્યસમિતિ, 1956
બ્રાઉન સી.પી. (ભાષાંતર) : "*સુમતિ શતકમ*-"બદીના દ્વારા આંધ્ર પ્રદેશ સાહિત્ય અકાદમી હૈદ્રાબાદ, 1973.

ચક્રવર્તી, શ્રીનિવાસ : *"તેલુગુ નાટક કવુલુ,"* વિજયવાડા જયન્તી પબ્લિકેશન
આચૈર,ઈ.કૃષ્ણ : " ભાવગતમેળા", *સંગીત નાટક અકાદમી જર્નલ*, અંક-134 સપ્ટે :1169 પૃ. 46-56
"કલાસીકલ ભાગવતમેળા ડાન્સ ડ્રામા", *માર્ચ* 19 રજી માર્ચ 1966 પૃ. 4-12
જોગ રાવ એસ.વી : *"યક્ષગાન ચરિત"* (તેલુગુ)
જાગી,સોમાયી : *યક્ષયાન* મુલુ (તેલુગુ) કાકીનાડા આંધ્ર વિશ્વ કલાપરિષદ 1955.
જોન્સ કલીફોર્ડ : " ભાગવત મેળા નાટકમ " *જર્નલ ઓફ ધ એશિયન સ્ટડીઝ"* 22,રજી ફેબ્રુ 1963 પૃ. 193-200
કોઠારી સુનીલ : *"ભાગવત મેળા,"* પી.એચ.ડી. મહાનિબંધ, એમ.એસ.યુનિ. વડોદરા.
મીનાક્ષી સુંદરમ, ટી.: *"હીસ્ટી ઓફ તામિલ લિટરેચર,"* અન્નમલાઈ યુનિ.
નરસિંહ રાવ. એલ : *કલ્યાણ રાધવમુ સન્હામિની મુદ્રા કાશાલ,* શારણી 1415
નરલ, વી.આર. : *વેમન,* "સાહિત્ય આકાદમી," નવી દિલ્હી 1969-1915
પારવતીસમ વી. : *ભાગવતુલુ- કુચિપુડી* વિજયવાડા, વિજયલક્ષ્મી એન્ડ કું
રાધવન વી.: " કથાકલિ એન્ડ ભરત નાટયમ", *ત્રિવેણી* 1933
" ધ ભાગવતમેળા", *જનરલ ઓફ ધ ઈન્ડિયન સોસાયટી ઓફ ઓરિયન્ટલ આર્ટ* અંક-૫ 1937 પૃ. 170-173
"ભ વીથિનાટકમ ઓફ આંધ્ર", *સંગીતનાટક અકાદમી જર્નલ* 1969 p p.33-66
રાજગોપાલ રાવ.ટી.: *અ હીસ્ટોરિકલ સ્કેચ ઓફ તેલુગુ લિટરેચર,* આંધ્ર.
રાજુ.પી.ટી.: *"તેલુગુ લિટરેચરઃ આંધ્ર લિટરેચર,"* ઇન્ટરનેશનલ બુકહાઉસ લિ. મુંબઇ 194
રામરાજુ, બીઃ *"જનપદ ગય વાંગમય ચરિત"* (તેલુગુ)
રાવ, બંદકનાકલિંગેશ્વર : " ધ કુચિપુડી ઓફ આંધ્ર", *માર્ગ* રજી માર્ચ 1966. p.p.30-36
સામ્બમૂર્તિ પી : ધ ઓપેરાઝ ઓફ ત્યાગરાજ, પૃ. 30-37 *સંગીત નાટક અકાદમી જર્નલ,* અંક 6.1067 પૃ. 36-39
શર્મા, સી.આર.: *"લેન્ડમાર્ક ઈન તેલુગુ લિટરેચર,"* લક્ષ્મીનારાયણ ગ્રંથમાલા, મદ્રાસ 1975
ધ રામાયણ ઈન તેલુગુ એન્ડ તામિલ, લક્ષ્મીનારાયણ, ગ્રંથમાલા, મદ્રાસ 1973
શાસ્ત્રી,એમ.: "વેંકટરામ પ્રમલાદ, ચરિયમ કીર્તનાસ" (અંગ્રેજી) *મ્યુઝીક અકાદમી જર્નલ,* 1965
સીતારામૈયાહ, કે : *અ હેન્ડબુક ઓફ તેલુગુ લિટરેચર,* હૈદ્રાબાદ 1941
સીતાપતિ. યુવી.: *હીસ્ટ્રી ઓફ. તેલુગુ લિટરેચર,* સાહિત્ય અકાદમી, નવી દિલ્હી
શ્રીરામ શાસ્ત્રી,જી : *"આંધ્ર નાટક રંગમુ (તેલુગુ)"* સંપાદન દોરસ્વાવી ચિત્તોર 1924
વેંકટરાય શાસ્ત્રી : *"નન્નેછોદુન્નીયુમુ કવિન્વમ"* (તેલુગુ), હૈદ્રાબાદ.
વેંકટવાધિની ડીઃ *પોતાન, સાહિત્ય અકાદમી,* નવીદિલ્હી, સંપાદક-એસ.સુંદર શર્મા, તાંજોર સરસ્વતી મહાલ લાઈબ્રેરી ૧૯૫૫
(દિવનાગરી, તેલુગુ) વિપ્રનારાયણ ચરિત યક્ષયાન, સંપાદક વિ.સુંદરસમ, ટી.એસ.એમ.એમ.તાંજોર (તેલુગુ, દેવનારી) 1956

7 છઉ પ્રકાર

ભટ્ટાચાર્ય, આશુતોષ : "પુરુલિઆ છઉ," રવીન્દ્ર ભારતી યુનિ, કલકત્તા 1972
"ધ છઉ માસ્કડ ડાન્સ ઓફ વેસ્ટ બેંગાલ," અ જર્નલ સર્વે" *નેશનલ સેન્ટર ફોર ધ પર્ફોર્મિંગ આર્ટસ જર્નલ,* ગ્રંથ 5 અંક , 2 જૂન 1976 16-28
બ્લાંક જૂડિથઃ *"ધ હીસ્ટ્રી, કલ્ચરલ કોન્ટેકસ્ટ એન્ડ રીલિજીઅસ મીચીંગ ઓફ ધ છઉ ડાન્સ,"* પી.એચ.ડી.ડિસેર્ટેશન, યુનિ.ઓફ શિકાગો, 1072
ખોખર મોહન : "એરાઈકેલા છઉ" *નેશનલ સેન્ટર ફોર ધ પર્ફોર્મિંગ આર્ટસ જર્નલ,* ગ્રંથ -૨, અંક-૨ 1973 પૃ.. 25-32
"છઉ-માસ્ક ડાન્સ ઓફ એરાઈકેલા" *પુષ્પાજંલિ,* ગ્રંથ 5, અંક 1 1069

કોઠારી સુનીલઃ "સેરાઈકેલા છઉ" *માર્ગ*, ૨૨, ડિસે. 1968 પૃ.5-29
મહાપાત્રા, સીતાકાન્ત : " છઉ ડાન્સીસ ઓફ મયૂરતાંજ " *નેશનલ સેન્ટર ફોર ધ પર્ફોમીંગ આર્ટસ જર્નલ*, ગ્રંથ 8, અંક 3 સપ્ટે 1978
પાનિ જીવન : "મયૂરતાં જ છઉ", *માર્ગ*, ૨૨ ડિસે 1968 પૃ .31-43
"છઉ - અ કમ્પેરેટીવ સ્ટડી ઓફ સેરાઈકેલા એન્ડ મયૂરતાંજ કોર્મસ, *સંગીત નાટક અકાદમી જર્નલ*, અંક 134 જુલાઈ સપ્ટે 1969 પૃ. 31-43
રીચમોન્ડ ફાર્લી : *પુરુલિઆ છઉ : એન ઈન્ટ્રોડકશન*, કાલિટ (કોચીન), 1971
વાત્સ્યાયન, કપિલા : "મયૂરતાંજ છઉ", *નેશનલ સેન્ટર ફોર ધ પર્ફોર્મિંગ આર્ટસ જર્નલ*, ગ્રંથ. 19 મુબઈ
વેસ્ટાલ, થિઓડોર, એમ.: *ધ છઉ ડાન્સ ઓફ ઈન્ડીયા*, (અપ્રકાશિત)નવી દિલ્હી, 1970
કલકત્તામાં ઉજવાયેલ છઉ નૃત્યોત્સવ નો અંક, ફેબ્રુ 1970
ભુવનેશ્વરમાં આયોજિત છઉ નૃત્યોના સમ્મેલનમાં વંચાયેલા નિબંધો ડિસે. 1978(અપ્રકાશિત)

8 અંકિતઆ-નાટ અને ભાઓના

બરુઆ. બી : *સ્ટડીઝ ઈન અર્લી આસામીઝ લિટરેચર*, 1953
બરુઆ, બી કે.: *"શંકરદેવ, વૈષ્ણવ સેઈન્ટ ઓફ આસામ."* આસામ અકાદમી ગુવાહર્ત. .960
બરુઆ.એચ.: *આસામીઝ લિટરેચર*, નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઇન્ડિયા, નવી દિલ્હી, 1965
ભટ્ટાચાર્ય ડી.એચ.: *"ઓરિજીન એન્ડ ડેવલપમેન્ટ ઓફ ધ આસામીઝ ડ્રામા એન્ડ સ્ટેજ,"* બરુઆ એજન્સી, 1969
ભુયાન, એસ.કે : *સ્ટડીઝ ઈન ધ લિટરેચર ઓફ આસામ*, લોયર્સ બુક સ્ટોલ ગુવાહતી 1956
ગેઈટ, સર એડવર્ડ : *અ હિસ્ટ્રી ઓફ આસામ*, ઠાકર્સ એન્ડ સ્પીન્ક કાં.કલકત્તા, 1926
ગોસ્વામી, પી.: ધ નામઘર ", શૈક્ષણિક મદ્રાસ 1952
કાકતી,બી.કે.: *આસ્પેક્ટસ ઓફ લિટરેચર*, ગુવાહતી યુનિ. ગૌહતી 1953
મેધી,કાલિરામ (સંપાદીય) : *અંકાવલિ, ભાગ*-1 ગુવાહતી, 1948 તેમાં શંકરદેવના 21નાટકોનો સમાવેશ છે.
નેઓગ એમ.: "પ્રશ્ય -શાસનવલિ, એન. એન્થોલોજી ઓફ ઇન્સ્ક્રીપશન્સ, " બોર્ડ પબ્લિકેશન, આસામ 1973
"સત્તીય ડાન્સીઝ એન્ડ ધેર રિધમ્સ, ગૌહતી, " આસામ 1974
"રિધમ ઈન વૈષ્ણવ મ્યુઝીક ઓફ આસામ," બારગેટ રીસર્ચ કમીટી આસામ 1965
શંકરદેવ એન્ડ હીઝ ટાઈમ્સ, યુનિ ઓફ ગુવાહતી 1965
સ્વર રાખત બરગીત, આસામ સંગીત નાટક અકાદમી, શીલોંગ, 1970

9 અને 10 રામલીલા અને રાસલીલા

અગ્રવાલ રામનારાયણ : *"સંગીત"* (હિન્દી), રાજપાલ એન્ડ સન્સ દિલ્હી, 1976
"રાસલીલા," અપ્રકાશિત હસ્તલિપિ,
અવસ્થિ, સુરેશ : " રાસલીલા", *નેશનલ સેંટર ફોર્ટન પર્ફોર્મિંગ આર્ટસ જર્નલ* ગ્રંથ, 19
અવસ્થિ, ઇન્દુજાઃ *"રામયણ કી પરંપરા"* (હિન્દી) રાધા કૃષ્ણ પ્રકાશન, નવી દિલ્હી 1979 ડે. એસ. કે : અર્લી હીસ્ટ્રી ઓફ વૈષ્ણવ ફેઈથ, એન્ડ મુવમેંટ ઇન બેંગાલ, જનરલ પ્રીન્ટર્સ, કલકત્તા, અંક 13 જુલાઈ, 1969
ડે. એસ. કે : *અર્લી હિસ્ટરી ઓફ વૈષ્ણવ ફેઈથ એન્ડ મૂવમેન્ટ ઈન બંગાલ*, જર્નલ પ્રિન્ટર્સ, કલકત્તા, 1942
ગાર્ગી બળવંત : "રામલીલા ઈન રામનગર", *સંગીત નાટક અકાદમી જર્નલ*, અંક 13 જુલાઈ, 1969.

હેઈન, નોરવીન : "ધ મિરેકલ પ્લેઝ ઓફ મથુરા," ઓકસફર્ડ યુનિ. પ્રેસ 1972

"ધ રામલીલા ઈન ટ્રેડિશનલ ઈન્ડિયા" સ્ટ્રકચર એન્ડ ચેન્જ, સંપાદક : મિલ્ટન સીંગર કીલ

જેકશન એ.વી.એમ.: *"ચિલ્ડ્રન ઓન ધ સ્ટેજ ઈન હિન્દુ ડ્રામા "* ધ લુકર ઓન, 5, 1897; અમેરિકન ફિલોસોફીક અસોસીએશન 27 (1896)ના રૂપાંતરમાંથી લેવાયેલ અંશ

મિત્તલ પ્રભુદયાલ : *બ્રજ કા સંસ્કૃત ઈતિહાસ,* રાજકમલ પ્રકાશન, 1968

ઓઝા દશરથ : *"હિન્દી નાટક ઉદ્દભવ ઔર વિકાસ* (હિન્દી), રાજપાલ એન્ડ સન્સ દિલ્હી ક્ષ્ઠણ્ક્ષ

'રાસ ઓર રાસનાયિ કાવ્ય' (હિન્દી) નાગરી પ્રચારિણી સભા, વારાણસી ક્ષ્ઠણ્પ

સરકાર જે.એન : *"ચૈતન્યઝ પિલ ગ્રીમેજીઝ એન્ડ ટીચીંગ,"* લંડન 1913

સીતારામ શરણ ભગવાન પ્રસાદ : *શ્રી ભકતમાલા* (છ ભાગ), બનારસ, 1903-09

યમદગ્નિ : *"મથુરા કી રાસલીલા, "* રાસલીલા પર અપ્રકાશિત મહાપ્રબંધ

11 યાત્રા

ભટ્ટાચાર્ય, એ : "યાત્રા ઓફ બેંગાલ" *સંગીત નાટક અકાદમી જર્નલ* અંક 12 જૂન 1969 પૃ .29-39

ડે.એસ. કે.: *બેંગાલી લિટરેચર ઈન ધ નાઈન્ટીન્થ સેન્ચરી,* કલકત્તા યુનિ 1919

ઘોષ, જે.સી.: *બેંગાલી લિટરેચર,* ઓકસફર્ડ યુનિ પ્રેસ 1930

ગુહા થાકુર્તાથી : *ધ બંગાળી ડ્રામા,* કેગનપોલ, ટ્રેચ, ટ્રુબનર, લંડન, 1930

માનસિંહ, માયાધર : *હીસ્ટ્રી ઓફ ઓરિયા લિટરેચર,* સાહિત્ય અકાદમી નવી દિલ્હી, 1962

મઝુમદાર,એન. આરઃ *"ચૈતન્ય રાહીતામૃત* (આદિલીલા)," કલકત્તા 1925

પટનાઈક ધીરેન્દ્રઃ " ફોક પ્લેઝ ઓફ ઓરિસ્સા, *સંગીત નાટક અકાદમી જર્નલ,* 32 1974 પૃ. 26-34

સેન ડી.સી.: *હીસ્ટ્રી ઓફ બેંગાલી લિટરેચર,* સાહિત્ય અકાદમી નવી દિલ્હી, 1960

"ફોક લિટરેચર ઓફ બેંગાલ" : કલકત્તા યુનિ, 1920

"વૈષ્ણવ લિટરેચર ઓફ નિડિવલ બેંગાલ," કલકત્તા યુનિ. 1917

સેન સુકુમાર : *"હીસ્ટ્રી ઓફ બેંગાલી લિટરેચર,"* સાહિત્ય અકાદમી, નવી દિલ્હી 1960

"વિપ્રદાસઝ માનસ મંગલ," "એશિયાટીક સોસાઈટી," કલકત્તા 1925

"હીસ્ટ્રી ઓફ બ્રજબોલી લિટરેચર," કલકત્તા યુનિ. 1935

"બંગલા સાહિત્યાર કથા (બંગાલી)," કલકત્તા યુનિ. 6ઠ્ઠી આવૃત્તિ 1965

સેન ગુપ્તા, શંકર : *"ફોક લોર ઓફ બેંગાલ,"* ઈન્ડિયન પબ્લિકેશન્સ, કલકત્તા, 1976

12 ભવાઈ

બક્ષી આર.પી. : *"નાટયરસ"* (ગુજરાતી) ચેતન પ્રકાશન ગૃહ, વડોદરા, 1959

ચોકસી મહેશ : *"ગુજરાતી નાટય સાહિત્યનો ઉદ્દભવ અને વિકાસ"* (ગુજરાતી) ગુજરાતી સંગીત નૃત્ય નાટ્ય અકાદમી, અમદાવાદ, 1965

દેસાઈ સુધા : *"ભવાઈ- એ મિડિવીઆ-ફોર્મ ઓફ એન્સીઅન્ટ*

ઈન્ડિયન ડ્રામેટિક આર્ટ," ગુજરાત યુનિ. અમદાવાદ 1972

ફાર્લી રીચમન્ડઃ ભવાઈ : *વિલેજ થિએટર ઓફ વેસ્ટ ઈન્ડિયા* ઈન પેપર્સ ઈન ઈંટરનેશનલ એન્ડ વર્લ્ડ એફર્સ, "ઈસ્ટ લેનસીંગ, મિશીગન, 1969

"હસ્તલિખિત પુસ્તકોની સવિસ્તાર નામાવલિ સંગ્રહ" (ગુજરાતી) ફાર્બસ ગુજરાતી સભા, મુંબઈ, 1923

હીરાલાલ, એલ.અને કાજી ડી.બીઃ *ગુજરાતની રંગભૂમિ* (ગુજરાતી) સસ્તું સાહિત્ય વર્ધક કાર્યલય, અમદાવાદ, 1951

ઝવેરી કે.એમ.: *"માઈલ્સ્ટોન ઈન ગુજરાતી લિટરેચર,"* ગુજરાત પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ- 1938

"ગુજરાતી સાહિત્યના માર્ગસૂચક અને વધુ માર્ગ સૂચક સ્તંભો," એન. એમ. ત્રિપાઠી, પ્રિન્સેસ સ્ટ્રીટ, મુંબઈ, 1958

મઝુમદાર, એમ.આર : *"કલ્ચરલ હીસ્ટ્રી ઓફ ગુજરાત"*, પોપ્યુલર પ્રકાશન, મુંબઈ 1965

"હીસ્ટ્રી ઓફ ગુજરાતી મેટ્રીકલ રોમાન્સીઝ", મિડિવલ ગુજરાતી લિટરેચર ના ગ્રંથની પ્રકરણમાં, સંપાદક ક.મા.મુનશી. 1926

મઝુમદાર એમ. આર. અને મેધાણી એમ.: *ગોરમાનાં ગીત* (ગુજરાતી) રાજ્ય લોક સાહિત્ય સમિતિ, અમદાવાદ 1967

મેધાણી.ઓ : *"કંકાવટી,* (ગુજરાતી) ગૂર્જર ગ્રંથ રત્ન કાર્યાલય, અમદાવાદ, 1955

સોરઠી ગીત કથાઓ (ગુજરાતી), સૌરાષ્ટ્ર મુદ્રાણાલય, રાણપુર, 1931

મહેતા બી.બી.: *"ભવાઈના વેશની વાર્તાઓ "*(ગુજરાતી) એમ. એમ. યુનિ. વડોદરા 1964

મહેતા, સી.સી. *"મધ્યકાળના સાહિત્ય પ્રકારો "*(ગુજરાતી) એન. એમ. ત્રિપાઠી મુંબઈ 1943

મહેતા, ડી : *"ગુજરાતી બિનધંધાદારી રંગભૂમિનો ઈતિહાસ'*, (ગુજરાતી) એમ. એસ. યુનિ. વડોદરા, 1956

મુન્શી એચ.ડી. : (સંપાદક) *"ભવની ભવાઈ"* પ્રકાશ (ગુજરાતી) આકાશેઠ કૂવાની પોળ, રાયપુર, અમદાવાદ.

મુનશી કે. એમ.: *ગુજરાત એન્ડ ઈટસલિટરેચર*, ભારતીય વિદ્યાભવન, મુંબઈ 1958

નીલકંઠ મહીપતરામ, રૂપરામ : (સંપાદક) *"ભવાઈ સંગ્રહ"* (ગુજરાતી) ભારત પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ, અમદાવાદ ૧લી આવૃત્તિ 1866

સમેહ દીનલાલ : *"રાજસ્થાન કી ભવાઈ"*, ભારતીય લોક કલા મંડલે, ઉદયપુર 1960

સંઘવી દીના : "લોક ભવાઈ", ચેતન પ્રકાશન ગૃહ, મુંબઈ, 1951

શાહ પી.વી. : (સંપાદક) "ગુજરાતી નાટક યાને દેશી ભવાઈ" (ગુજરાતી) ભાવનગર 1938(7)

શાસ્ત્રી કે. કે. : *હંસુલી,* અસાઈતા નાટક દ્વારા લિખિત, ગુજરાત વર્નાકુલર સોસાયટી, અમદાવાદ 1945

શુકલ માયાશંકર : (ટીકા) *"દેશી ભવાઈનો ભોમિઓ"*, અંબા સૌરાષ્ટ્ર વિદ્યા વિજય પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ ભાવનગર.

ઠાકર જસવંત : *"લોક નાટય અને ગામડું "* (ગુજરાતી) એમ. એસ. યુનિ. વડોદરા 1961

13 સ્વાંગ, ખ્યાલ, નૌટંકી

અગ્રવાલ, રામનારાયણ : *"સંગીત, એક લોકનાટય પરંપરા "*, (હિન્દી) રાજપાલ એન્ડ સન્સ 1976

અવસ્થિ, સુરેશ : " નૌટંકી- એન ઓપરેટિક થિએટર", *નેશનલ સેંટર ફોર ધ પર્ફોર્મિંગ આર્ટસ જર્નલ*, મુંબઈ, ગ્રંથ-6 અંક -4 ડિસે 1977 p.p. 23-26

ભાણવટ એમ: *'રાજસ્થાન લોક નાટય પરંપરા'* (હિન્દી) ભારતીય લોક કલા મંડળ ઉદયપુર, 1968 "રાજસ્થાન કામ તુરર કલંગી" (હિન્દી), ભારતીય કલા મંડળ ઉદયપુર, 1961

લાલ લક્ષ્મી નારાયણ : *'પારસી-હિન્દી રંગમંચ'* (હિન્દી), રાજપાલ એન્ડ સન્સ દિલ્હી, 1973

પાંડે ઈન્દુ પ્રકાશ : *'અવધી લોક ગીત ઔર પરંપરા'*(હિન્દી) અલ્હાબાદ 1957

પરમાર શ્યામ: *'ભારતીય લોક સાહિત્ય'*, રાજકમલ પ્રકાશન લિ., મુંબઈ 1958

સમર દેવીલાલ: *રાજસ્થાની લોકનાટય, રાજસ્થાની લોક નૃત્ય, રાજસ્થાની કે લોકાનુંરંજન* (હિન્દી) ભારતીય લોકકલા મંડલ 1957

ઉપાધ્યાય કે.ડી : "લય એન્ડ તાલ ઈન ફોક મ્યુઝિક ઓફ ઉત્તર પ્રદેશ", *સંગીત નાટક અકાદમી જર્નલ* અંક 32 પૃ 34-39

14 તમાશા

અબ્રામ્સ, તેવીઆ : *"તમાશા, પિપલ્સ થિએટર ઓફ મહારાષ્ટ્ર, સ્ટેટ* મિશિગન સ્ટેટ યુનિ.માં પ્રસ્તુત મહાનિબંધ 1974

બાણહત્તી.એસ.એન.: *"મરાઠી નાટયકલા આણિ નાટયવાગ્મય"* (મરાઠી) પૂના વિદ્યાપીઠ. 1959

ભટ્ટ જી.કે.: *વિદૂષક*'મહારાષ્ટ્ર ગ્રંથ ભંડાર, કોલ્હાપુર, 1959

વિદૂષક'-ન્યુ ઓર્ડર બુક કં. અમદાવાદ, 1959

દાંડેકર પી.વી: *"મરાઠી નાટ્ય સૃષ્ટિ"* ભાગ-૨ (મરાઠી) સામાજિક નાટક વડોદરા, 1957

જોશી વી.કે: *"લોક નાટ્યાંચી પરંપરા"*, (મરાઠી) વિશ્વમાં પ્રેસ, પૂના 1961

કુલકર્ણી એ એન: *"મરાઠી રંગભૂમિ"*, વિનસ બુક સ્ટોલ, પૂના 1961

નાઈક બાપુરાવ: *"ઓરિજિન ઓફ ધ મરાઠી થિએટર"*, મહારાષ્ટ્ર, ઈન્ફોર્મેશન સેન્ટર 1967

નંદકરણી ધ્યાનેશ્વર: "મરાઠી તમશા, એસ્ટર ડે એન્ડ ટુડે", *સંગીત નાટક અકાદમી, જર્નલ* અંક 12 જૂન 1969 પૃ 19-28

અશોક રાનડે: *"પોવાડા" નેશનલ સેંટર ફોર ધ પર્ફોમીંગ આર્ટ્સ જર્નલ*, ગ્રંથ 3, અંક 4 ડિસે. 1974 પૃ 36-40

15 ઈતર

આનંદ મુલ્કરાજ: *ઈન્ડિયન થિએટર રોય પબ્લિકેશન્સ*, ન્યૂયોર્ક 1951

"ફોક થિએટર ઓફ ઈન્ડિયા", યુનિ ઓફ વોશિંગટન, સીઆટલ, 1966

ગાર્ગી, બલવંત: *"થિયેટર ઈન ઈન્ડિયા"*, થિયેટર આર્ટસ, ન્યૂર્યોક, 1962.

કાલે, પ્રમોદ: *"ધ થિએટ્રીક યુનિવર્સ"*, પોપ્યુલર પ્રકાશન, 1974

માથુર જે.સી: *"ડ્રામા ઈન રુરલ ઈન્ડિયા"*, આઈ.સી.સી.આર. પબ્લિકેશન 1967

મુખોપાધ્યાય ડી: લેસર નોન કોર્મ્સ ઓફ પર્ફોર્મિંગ આટર્સ ઈન ઈન્ડિયા, મિનિ મેકસ *ખાસ* અંક, દિલ્હી 1976

પરમાર શ્યામ: *"ટ્રેડિશનલ ફોક મીડિયા"*, ગોકા બુકસ નવી દિલ્હી 1975,

પાણિ જીવન: "હનુમાન એન્ડ ટ્રેડિશન ઈન્ડિયન થિએટર", *સંગીત નાટક અકાદમી, જર્નલ* 35, માર્ચ, 1975, પૃ 5-16

રંગાચાર્ય ઓધ: *"ઈન્ડિયન થિએટર"*, નેશનલ બુક ટ્રસ્ટ, ઈન્ડિયા, નવી દિલ્હી 1971,

સ્વર્મ હેરલ્ડ: *"મ્યુઝીક થિએટર ઈન ઈન્ડિયા"*, એશિયન મ્યુઝીક (1) 1968-69 પૃ.31-40

વરદપાણ્ડે એમ.એલ.: "ટ્રેડિશન્સ ઓફ ઈન્ડિયન થિએટર", અભિનવ પ્રકાશન, નવી દિલ્હી, 1978

"ગણેશ ઈન ઈન્ડિયન ફોક થિએટર", *"સંગીત નાટક અકાદમી" જર્નલ*, ૨૭ માર્ચ, 1973. પૃ 64-75

વાત્સ્યાયન કપિલા: " ધ ટ્રેડિશન ઓફ ધ પર્ફોર્મિંગ આર્ટસ"- *નેશનલ, સેંટર ફોર ધ પર્ફોર્મિંગ આર્ટ્સ જર્નલ*, ગ્રંથ-4અંક 1.1975 પૃ 32-40

*સંગીત નાટક અદાદમી*નો ખાસ અંક 4 જર્નલ, 21 (સપ્ટે 1971) પૃ. 32-40 પરંપરાગત નાટ્યરંગનો સમકાલીન પ્રાસંગિકતા પર સંવાદ

નોંધ : ભાષાનું સૂચન ન થયું હોય ત્યાં અંગ્રેજી ભાષા સમજવી.

શબ્દ સંગ્રહ

અભંગ	:	મધ્યમસૂત્રમાંથી અસમાન રીતે વિભાજિત થતો સ્થાનભાર
અભિનય	:	સર્વ અભિવ્યકિતની પદ્ધતિ દર્શાવતો શબ્દ
અડવું	:	ભરતનાટયમની ગતિક્રિયાનો લય
અધિકરી	:	ભાઓના યાત્ર(જૂઓ સૂત્રધાર)નો તખ્તાનો દિગ્દર્શક અથવા સંચાલક
અધિષ્ઠાન	:	મંદિરનો ભાગ, વાસ્તુ શાસ્ત્રનો શબ્દ.
આદિ-તાલ	:	આઠ માત્રાનો, કર્ણાટકી સંગીતનો તાલ.
અગ્નિ-ગદાકે ધેરા	:	ભાઓના પ્રકાશ અર્થે વપરાતી મશાલો.
આહર્યાભિનય	:	વેશભૂષા, રંગ સજ્જા, મેક-અપ, મહોરાં ઇત્યાદિ
અખતરા	:	વ્યાયામ શાળા, અંગ કરામત, નાટકો, નૃત્ય જેવા કાર્યો માટે થતો ઉપયોગ; રજુઆત કરતા જૂથ માટે વપરાતો મૂળ શબ્દ
અક્કીત્વ	:	કુટિયટ્ટમમાં વપરાતો શબ્દ, સ્તુતિ ગીત.
અક્ષર	:	મૂળતો એક અક્ષર, શબ્દ, તાલ ઇત્યાદિના સંદર્ભમાં પ્રારંભિક એકમ માટે વપરાય છે.
અલમ શ્લોક	:	કુટિયટ્ટમમાં નાંગ્યારો અને નાન્યારો દ્વારા ગવાતો શ્લોક.
અસરથ્ય	:	કુટિયટ્ટમ અને કથાકલિમાં ગર્જના કરવા જેવા અવાજો માટે વપરાતો શબ્દ.
આલીઢ	:	બાણ છોડવાની ક્રિયા દર્શાવવા માટે નાટયશાસ્ત્રમાં જણાવેલ સ્થાન
અલ્લપલ્લવ	:	હસ્ત-ચેષ્ટાનું નામ
અમ્બલવાસી	:	મંદિરના અનુચરો, જે સામાન્યત કુટિયટ્ટમ, ભજવે છે.
અમ્બરયનત્તિલ નટ	:	ઉડવું ઇત્યાદિ દર્શાવવા માટે વપરાતી નૃત્યુ ગૂંથણી આકૃત્તિ
અંગહાર	:	અનેક એકમોને સાંકળવાથી થતા લાંબો નૃત્ય અંશ.
આંગિકાભિય	:	શરીરના વિવિધ અંગો વડે થતી અભિવ્યક્તિ
અનુક્રમ	:	કુટિયટ્ટમ નો પ્રારંભિક વિભાગ
અરધ્ધી	:	તિહાઇમાં પરિણમની તાલ રચના.
આરાધના નૃત્ય	:	દેવ પૂજા સમયે થતું નૃત્ય, આંધ્ર અને કર્ણાટકમાં પ્રચલિત. સરન્નુતલિ અને કુટિયટ્ટમના પ્રત્યેક અંક પહેલા અરંગુ તલિ નામ્બ્યાર દ્વારા રંગ ભૂમિનું થતું પવિત્રીકરણ.
અરસા	:	શુષ્ક અક્ષરો કે બોલ પર થતી ગતિક્રિયાઓ (ઓરિસ્સિ)

અરયુમ તલયુમ : મુરુક્કી કુટિયટ્ટમમાં અમુક ક્રિયા કે દ્વંદ્વ યુધ્ધ માટે સજ્જ થવા યોજાયેલી ગતિ ક્રિયા.

અર્ધ આલીઢમ : 'આશ્ચર્યચૂડામણિમ'માંદર્શાવ્યા પ્રમાણે મુનિઓના આલીઢ આસન જેવી સ્થિતિ.

અર્ધમણ્ડલિ : ઘુંટણમાંથી વાળી,પગ છૂટા કરી, પાની સાથે રાખી બેસવાની સ્થિતિ, પાશ્ચાત્ય બેલેના 'ડેમિ પ્લાઇ'જેવી અવસ્થા ,અને નાટયશાસ્ત્રના વૈષ્ણવ, અને વૈશાખ સ્થાનો જેવી, અર્વાસ્થિતિ ભારતની 'ઘણી' શૈલીઓમાં, ખાસ કરીને ભરતનાટ્યમમાંવધુ વપરાય છે.

અરેય : સ્વરૂપાતીન અથવા આકાર રહિત.

આશાન : શિક્ષક, કથાકલિ ઇંત્યાદિમાં ગુરુ

આસન : બેસવાની સ્થિતિ

આસન : (યાત્રાની) રંગભૂમિ

અષ્ટમમંગલ : રજુઆત પૂર્વે થતી વિધિ માટે વપરાતી આઠ વસ્તુ- પવિત્ર વસ્તુઓ (કુટિયટ્ટમ)

અષ્ટતાલ : તાલનું નામ

અતિકાય : યક્ષગાનના એક પાત્રનું નામ, રાવણનો પુત્ર

અતિક્રાન્ત : એક પગને ઉઠાવવા યોજાયેલ ગતિક્રિયાનો એકમ,

અતુન્ત સૂત્રધાર : લાલ ચળકતા નાકના મેકઅપ અને અલંકૃત થયેલ સૂત્રધાર

આવણિક કે : ભવાઇમાં પ્રવેશ વખતે વપરાતું સંગીત, ખાસ આવણુ તો જયારે કોઇ પાત્ર પ્રવેશ કરવાનું હોય ત્યારે આયો જાય છે.

બલિપીઠ : મંદિર સમક્ષ રખાયેલ શિલા, મૂળતો બલિ માટે વપરાતી.

બાયન : ભાઓનાનાં વાદ્યવૃંદના અમુક કલાકારો ડાબી બાજુએ બેસે છે.

બેહુલા નાચ : મનસા પૂજા સાથે સંકળાયેલ ભકિત નૃત્ય.

બેહુધ : ભાઓનાનું હાસ્યસ્પદ પાત્ર

ભાગવતાર : કાર્યક્રમનો સંચાલક

જાઇત : ખ્યાલ, ભવાઇ ઇંત્યાદિનાં ભકિત ગીતો

ભક્તિ : ભક્તિ

ભાષા : ભાષા સ્થાનીક બોલી.

ભાતિમા : ભાઓનામાં વપરાતી સંગીત રચના

ભાવ : મનોવસ્થા

ભોટિયાનાચ : નૃત્યનો પ્રકાર

ભ્રાન્તમ : કુટિયટ્ટમ વિગેરેમાં વ્યથીત પાત્રોની અભિવ્યક્તિ

ભૂંગળ : ભવાઇમાં વપરાતી તાંબાની ભૂંગળ

ચાચર : ચતુશ્રા કે વર્તુળાકાર ભવાઇની રંગભૂમિ

ચડચડિ : વાજિંત્રનુ નામ

ચાકયાર કુત્તું : ખાસ ચાકયારનો નાટયરંગ પ્રકાર.

ચાલિ : ચાલવાની પ્રારંભિક ગતિક્રિયા દર્શાવતી ક્રિયા.

ચન્દ્રકલા : અર્ધચન્દ્ર, તિલક, હસ્તચેષ્ટાનું નામ.

ચર્ચરિ : સંસ્કૃત સાહિત્યમાં સંગીત અને નૃત્ય રચના માટેવપરાયેલ નામ

ચારિ : પગના સ્પર્શ કે ઉપાડવાચર આધારિત ગતિક્રિયાનો એકમ

ચૌબોલ : ચાર લીટીનું પદ (શ્લોક)

ચોક : ઘૂંટણમાંથી પગવાળી, પગને વિરૂદ્ધ દિશામાં ફેલાવીને પાની સાથે રહે તેમ બસવાની સ્થિતિ, પાશ્ચાત્ય'ગ્રાઉન્ડ પ્લાઇ' જેવી બને નાટ્યશાસ્ત્રના મંડલ સ્થાન જેવી સ્થિતિ, તે ઉપરાંત મકાનમાં ખુલ્લી જગ્યા

ચોપાઇ : શ્લોક માટેની છંદ રચનાનું નામ.

ચોતિસા	:	શ્લોક પ્રકાર.
ચવિત્તુક ક્રિયા કે	:	કુટિયટ્ટમમાં પડદા પાછળ અને કોઈ મુખ ચવત્તુ ચવિત્તુક-અભિવ્યકિત વિના થતુ નૃત્ય ક્રિયા.
ચવિત્તુ નાટકમ	:	કેરાળાના ખ્રિસ્તીઓમાં પ્રચલિત એક નૃત્ય-નાટક ઓ પેરા જેવો પ્રકાર
ચયિલ્યમ	:	કુટિયટ્ટમમાં લાલ નાક કરવા તેલ સાથે મેળવી લગાડાતો મેક અપ.
ચેણ્ડા	:	બે સળી વડે વગાડાતું ઉભા ચર્મવાદ્યનું નામ
ચેલગા	:	વાજિંત્રનું નામ
ચેરિયક્કમ	:	પ્રવેશ કરતી વખતે વપરાતો નૃત્યઅંશ
છદમ	:	સંતાવવું
છન્નવુરમ	:	કોતરણી વાળું કુટિયટ્ટમમાં પહેરાતુ વક્ષ આભૂષણ
છાલિકય	:	સંસ્કૃત સાહિત્યમાં જણાવેલ રચના
છાઉનિ	:	લશ્કરનો તંબુ, છૂપાવવું ઈત્યાદિ
છાયા	:	પડછાયો.
છાઉઘર	:	નેપથ્યગૃહ કે રંગ સજ્જા રાખવાની ઓરડી. મૂળતો છૂપી વસ્તુમાટે ઓરડી (ભાઓના)
ચોલિયટ્ટમ	:	મૃદંગ પર થતી ચેષ્ટા અભિવ્યક્તિ
ચોલિયટ્ટમ	:	કથાકલિ અને કુટિયટ્ટમમાં અમુક અવસરે નટ તત્કાળ સર્જન શકિત દર્શાવી શકે..
ચોલ્લિ યુન્તિ	:	એક જગ્યાએ થી બીજે ચાલવા માટે નટ અથવા વપરાતો સાત યાત્રાનો તાલ ચોલ્લુન્તિ નટક્કુક
ચૂર્ણિકા કે ચૂર્ણપદ	:	શ્લોકનો પ્રકાર
ચુટ્ટિ	:	ત્રણ પરિમાણીય, ચોખાનો લોટ અને કાગળથીબનાવેલ ચહેરાને ફરતે દાઢી જેમ લગાડાય છે.
ચુવપ્પુતુનિ	:	સૌથી પહેલાં પહેરાયેલ કમર વસ્ત્રનેફરતે લાલ રંગનું કપડું કુટિયટ્ટમમાં પહેરાવે છે.
દક્ષિણ સાહિ	:	મયૂરભંજ છઉ ના એક જૂથના કલાકારો
દેશભાષા	:	અમુક પ્રદેશની ભાષા,સંસ્કૃતથી અલગ,એવી ભારતીય ભાષાઓ માટે આ શબ્દ વપરાય છે.
દેશી	:	પ્રદેશ,જગ્યા. તેનો બીજો અર્થ 'પ્રચલિત' એવો પણથાય છે. અમુક પ્રદેશની વિશિષ્ટતા માટે
દેવદાસી અટ્ટમ	:	દેવદાસી નુંનાટ્ય (નાટક) આજના ભરતનાટ્યમ પ્રકારનો સૌથી નજીકનો પુરોગામી પ્રકાર
દેવગાંધારી	:	રાગિણીનું નામ
દેવસ્થાનમ	:	મંદિરની સંભાળ રાખતી સમિતિ. મૂળતો દેવોનું સ્થાન
ધમલિ કે ધેમલિ	:	પ્રારંભમાં ગાવાની અને ઢોલ વગાડવાનીપદ્ધતિ,આસામમાં આવા અનેક ગીતો ગાવામાં આવે છે.
ધીરોદાત્ત	:	પાત્રનો પ્રકાર.
ઢોલક	:	બંને બાજુ વગાડવાનું વાદ્ય
ધુમસા	:	પુરૂલિઆ છઉમાં મોટા નગારાં વપરાય છે. તે
દોહા	:	અમુક જાતની કાવ્ય રચના, જેમાં પ્રાસનો પધ્ધતિ હોય છે.
દૃશ્ય કાવ્ય	:	નાટક કે નાટ્યરંગ. સાહિત્ય અર્થમાં કાવ્યની દૃશ્ય રજૂઆત
દુઆ	:	છઉની ગતિક્રિયાનું નામ. છઉમાં અને મુખ્યત્વે મયૂરતાંજ છઉમાં ડૂબવાની ક્રિયા દર્શાવવા ઉપયોગ થાય છે.
દ્વિપદી	:	છંદ રચના
એડક્કા	:	બાજુઓ ફરી શકે તેવું નાનું ચર્મ વાદ્ય. સળીઓથી વગાડાય છે.
એકતાલમ	:	ચાર માત્રાનો એકમ સંગીત
ગાચ કે ગાછ	:	છોડવા, પણ ઝાડના થડ પ્રકાશ કે લાઈટ માટે વપરાય છે. (ભાઓના)
ગમક	:	સંગીતમાં સ્વર વિસ્તાર
ગંભીર	:	પાત્રનુંનામ, લોકોનો વર્ગ.
ગરબી	:	ગુજરાતના નાટ્યરંગ તેમજ નૃત્ય પ્રકારોમાં વિધિ માટે વપરાય છે.
ગતિ	:	ચાલવાની ગતિ
ગેજ્જે	:	પગમાં બાંધવાના નાનાં ઘુઘરા

ઘટ	:	નાટ્યાત્મક પ્રકારોના પ્રારંભમાં વિધિ માટે વપરાતો નાનો કુંભ
ઘટવાલિ	:	વિધિ માટે કુંભધારણકરનાર વ્યક્તિ અને તેમાં જાણે દેવી પ્રવેશે છે.
ગોળ-પીઠ રાગ	:	સંગીત રચના.
ગોપી-ચીન્હ	:	કુટિયટ્ટમાં ખાસ પકારનું તિલક કરાવે છે.
ગોપી-પ્રાર્થના	:	વ્રજરાસનો ભાગ
ગ્રામ દેવતાઓ	:	ગામડાના દેવી દેવતાઓ
ગુરૂ ઘટ	:	ભાઓનાનાં અંશો.
હલ્ગિ	:	બાજુમાં ઢાંકેલુ તમાશાનું ઢોલક.
હલ્લિક	:	'હરિવંશ' અને અન્ય પુરાણોમાં જણાવેલ વર્તુળાકારમાં થતું નૃત્ય
હાસ્ય ક્રિયા	:	દરેક બાજુએ કુદીને થતી નૃત્યની નાનીગૂંથણી
ઈડક્કા કે અડ્ડકા	:	વાજિંત્રનું નામ.
ઈદોલ કે ઈદલ	:	કુટિયટ્ટમમાં ગવાતા રાગનું નામ
જાજમ	:	જમીન પર પાથરવાની શેતરંજી
જક્કિનિ	:	પાત્રનું નામ, રાક્ષસી.
જલક્રીડા	:	જલક્રીડા.
જાનૂ ભયમ	:	ઘૂંટણવડે લેવાતા ચક્રો.
જર્જર	:	નાટકના પ્રારંભમાં સ્થપાતો સ્તંભ
જમ્પ	:	તાલનું નામ
ઝાંઝ	:	વાજિંત્રનું નામ
ઝૂલન-જાત્રા	:	હીંડોળાનો ઉત્સવ
ઝૂમર	:	સંગીતની રચના પ્રકાર આસામના નૃત્ય રચનામાં પણ વપરાય છે.
જુડિ કેજૂરિ	:	શાબ્દિક અર્થ-યુગલ,યાત્રામાં પાત્રને બદલે ગાતા ગાયકોની જોડી કદલિ : કેળાની અમુક જાત
કૈકોત્તિકલિ	:	સ્ત્રીવૃંદનું સમુહ નૃત્ય
કૈશિકિ વૃત્તિ	:	મૃદુ લાવણ્યપ્રધાન શૈલી
કાકડા	:	પ્રકાશ માટેથતા કાકડા
કક્ષા વિભાગ	:	રંગભૂમિનું વિભાજન
કલપ્પુરત્તુ નટક્કક	:	પ્રવેશ તેમજ બહાર જવા માટેની ધીર, ગંભીર ક્રિયા.
કલિભંગ	:	માર્દવતા ભરી એકધારી ગતિક્રિયા દર્શાવવા દર્શાવવા માટે
કલિકટી	:	ઝડપી પણ અસરકારક ગતિ. છઉમા વપરાય છે.
કાલિયમ વેચ્ચુ તિરિર્યુક	:	પ્રારંભિક ગતિક્રિયાઓ પૂરી થાય પછી મૂળ ગતિક્રિયા શરૂ થાય તે.
કલ્યાણી	:	રાગનું નામ.
કમલપરિવર્તન	:	અનુક્રમા પૂર્વે થતી હસ્ત ગતિક્રિયા.
કામાસ્રમ	:	કુટિયત્તમમાં બહારથી ઉમેરાયેલા શ્લોકોમાં, કામદેવનાં બાણ દર્શાવવા.
કમ્પુ	:	આંખની કાજળ
કાંચળિયા	:	ભવાઈમાં કાંચળી પહેરી આવતી સ્ત્રીનુંપાત્ર
કાપડ-ચિંથના	:	પુરુલિઆ છઉનાં મ્હોરાં બનાવવા વપરાતાં ચીથરા.
કરણ	:	ગતિક્રિયાનો સમુહ
કરતાલ	:	કરતાલ
કરધની	:	કંદોરો
કરગમ	:	વિધિક્રિયા માટે થતું નૃત્ય અને નાનો કુંભ
કર્મા	:	વર્ષાઋતુ સાથે આવતો ઉત્સવ

કર્તરીમુખ	:	હસ્ત ચેષ્ટા, કાતર, દર્શાવવા વપરાય છે.
કટકમ	:	લાકડાનો કોતરેલોબાજુબંધ,ઉપરાંત ગતિક્રિયાનુંનામ
કટિકચ્છિનિ	:	પોશાકનું નામ
કટિસૂત્ર	:	કંદોરો, શિલ્પ માટે ટેકનીકલ શબ્દ
કાવદિ	:	વિધિક્રિયામાં થતો નૃત્ય પ્રકાર
કવિગાન	:	રચનાનો પ્રકાર
કાવ્ય	:	લાંબી વર્ણનાત્મક કવિતા.
કેદગ	:	શિરોવસ્ત્ર પર પંજા આકારનું અલંકાર (યક્ષગાનમાં પહેરાય છે.)
કેદાર	:	રાગનું નામ
કેલિ-ગોપાલ	:	કાર્યનું નામ
કેષાભરમ-કિરીટમ	:	મુગટનીપાછળ ગોળધરી વાળું અલંકાર.(કુટિયટ્ટમ)
કેત્તિત્તિરિયલ	:	હાથની ઝડપી ગતિ, તેમાં એક હાથ બીજા હાથના કાંડાને ફરતે જાય છે.
કીર્તન કીર્તનાઈ	:	સંગીત રચનાના પ્રકારો.
કોદંગી-કે કોનન્ગી	:	ભાગવત મેળાઅને યક્ષગાનનો વિદૂષક.
કોલમ	:	સુષિર વાદ્ય
કોમલિ	:	તેરુકૂથ્થુનો વિદૂષક
કોમ્પ	:	કુટિયટ્ટમમાં વપરાતી એક જાતની પીપૂડી.
કોર-કુટુન્નિ	:	કુટિયટ્ટમમાં ગવાતી એક જાતની સુરાવલિ.
કારવૈ-રાગ	:	રાગનું નામ
કાંતિ	:	પસંગનિમિત્તે ધોયા વગરનું ભેટ વસ્ત્ર
ક્રિય	:	સુષિર, વાદ્ય
કુલસંખ	:	કુટિયટ્ટમમાં કપાળપર તિલક થાય છેતે.
કુમ્મિ	:	સ્ત્રીવૃંદ દ્વારા ગોળાકારમાં થતું નૃત્ય.
કુણ્ડલ	:	કર્ણ અલંકાર
કુપ્પયમ	:	લાંબી બાંયનું પહેરણ
કુરિ કુનમ	:	નૃત્યક્રિયાની ગતિક્રિયાનો અંશ.
કુટ્ટમ્બલમ,	:	કેરાળાના નાટ્યગૃહો. કુટ્ટમ્પલમ
કુત્તુ	:	ક્રીડા, નાટક, ઈત્યાદી,શૈલીનો શબ્દ.
કુતુમ્મ	:	વિદૂષકના શિરોવસ્ત્ર કે ટોપી ઉપર લાંબાવાળાનો અંબોડો બંધાય છે.
કુઝિહતલમ કે	:	નાનાં મંજીરાં કુઝિહનાલ
લકુટ	:	વર્તુળાકારમાં થતું નૃત્ય
લાસ્ય	:	લાવણ્ય પ્રધાન, સ્ત્રીની માર્દયતાવાળો નૃત્ય પ્રકાર
લાવણી	:	સંગીત તેમજ નૃત્ય શૈલી માટે વપરાતો શબ્દ.
લોકધર્મી	:	સ્વાભાવિક અભિવ્યક્તિને મળતી નાટકનીશૈલી,શાબ્દિક અર્થ,લોકોની વર્તણુક
મદાલે	:	યક્ષગાનના મોટાં ઢોલ જેવાં ચર્મવાદ્યો
મહત મત	:	ઝાડના થડમાં ગોઠવેલી મશાલો.
માહૂરિ	:	સુષિર વાદ્ય
માખણ-ચોરી	:	બાલકૃષ્ણ કથાનો માખણ-ચોરીનો પ્રસંગ
મનયોલ	:	કુટિયટ્ટમ અને કથાકલિમાં વપરાતો એક ધાતુનો પીળો રંગ
મણ્ડપ	:	સભાગૃહ
મંગલશ્લોક	:	સ્તુતિ શ્લોક

મણિકૂટ : નામધરનું મંદિર (ભાઓના)
મનોધર્મ : કથાકલિ અને કુટિયટ્ટમમાં 12 મૌલિક સર્જન શકિતથી તત્કાલ અભિવ્યકિત કરી શકે તે
માર્ગી : 'શાસ્રીય'શબ્દ ને અનુરૂપ, અથવા કોઇ માર્ગને અનુસરતી શૈલી
મર્માલા : બે છેડેથી છુટ્ટો ફૂલનોહાર.
મત મેતુક્કલ : પ્રવેશ માટે થતી ગતિક્રિયા.
મતિ આખરા : ભાઓનામાં હાથની કસરત માટે વપરાતો શબ્દ
મત્તવારણિ : રંગભૂમિનો એક ભાગ, તખ્તાનો ઉપર ઉઠાવેલ ભગ અથવા આવવા જવાનો માર્ગ.
મત્તિગદા : પ્રકાશમાટે વપરાતી મશાલો.
મેટયુ : કૂદકા મારી શરૂઆત થતા નૃત્યનો અંશ; નટ અહી પગ ધૂટણમાંથી વાળી ઉપર કૂદે છે. અને આમ કરતાં ચારે દિશામાં ફરે છે.
મિનુક્ક કે મિન્નુકુક : ઋષિ,સ્રી, ઇત્યાદી માટે લગાડાતો સ્વાભાવિક મેક-અપ
મિર્ખવર્ણમ : પાત્રના લક્ષણો દર્શાવતી ક્રિયા, મુખ્યત્વે, મધ્યાંતર પછી થાય છે.
મિઝવું : કુટિયટ્ટમમાં મોટા ચરુ આકારની ચર્મવાદ્યો, તેનું મોં ઉપરથી ચામડાથી ઢાંકી દેવાય છે.
મોરમુકુટ : મોર પીંછ વાળો મુકુટ
મૃગંદ : ગોળાકાર મૃદંગ
મુદિ : વાળની ગાંઠ કે નાનો અંબોડો
મુદિ કેદગ : અંબોડા માટે પંખા આકારનું આભૂષણ
મુખામ્બિકા : દેવીનું નામ.
મુખજાભિનય : મુખની હાવભાવનામટેની ક્રિયા
મુકતત્વ : શૂષ્ક અક્ષરો કે બોલ્ક્ષ સાથેની તાલબદ્ધ રચના
મુન્દાને અને મુન્દાસુ: યક્ષગાનનું શિરોવસ્ર
મુતિયક્કિત્ત : પુર્ણાહુતિનું વાદન, મૂળતો સ્તુતિ શ્લોક હતું, કુટિયટ્ટમના નૃત્ય વિભાગનું નામ.
મુઝહવન : ચાર વળો વાળું કપડું
નાગમણ્ડલ : સર્પાકૃત્તિવાળી ભૂ આકૃતિઓ.
નકારા : ચર્મ વાદ્યનું નામ.
નામધર : આસામના સત્રોમાં એકત્રિત થવાનું સ્થળ.
નગારા : ચર્મવાદ્ય
નમસ્કાર મણ્ડપ : કેરાળા મંદિરના સભાગૃહ માટે વાસ્તુ નામ
નામ્બ્યાર : કુટિયટ્ટમના સંગીતકારોની જાતિનું નામ.
નાન્દી : સંસ્કૃત નાટ્યરંગનો પ્રારંભિક પૂર્વવિધિ.
નાંગ્યાર કે નાન્યાર : કુટિયટ્ટમનું સ્રી પાત્ર
નરઘણ : બે ઉભા નગારાં કે તબલાં જેવા વાદ્યો,ભવાઈમાં નટ કમ્મર પર બાંધે છે, તેમાનું એક નરઘણ કહેવાય છે અને બીજું બાયોન
નરસિંઘ : સુષિરવાદ્ય.
નૃત્ય : અમુક કથાવસ્તુ અભિવ્યકત કરવા થતી ગતિક્રિયા. અમુકભાવ અભિવ્યક્ત કરતું નૃત્ય
નૃત્ય શાળા : નૃત્ય કે નૃત્યનાટ્ય રજુ થતી બંધીયાર જગ્યા
નાટકશાળા : નાટક કે નાટ્યરંગ ભજવણીનું સ્થળ.
નટ્ટકુલમ : ગ્રામ્ય સભા (કુટ્ટિયટ્ટમ)
નટ્ટુવુનાર : સંગીતવૃંદનો મુખ્ય વાદક, નૃત્ય દિગ્દર્શક
નટુવ્ય નાચ : ભાઓનામાં છોકરાઓ દ્વારા થતું નૃત્ય
નાટ્ય : ઉચ્ચારાયેલ ભાષા વાળું નાટક

નાટ્યભંગી	:	નાટ્યાત્મક ક્રિયા સાથે સંકળાયેલ ગદ્ય અંશ
નાટ્યધર્મી	:	રજુઆત કરવાની ઢબ,અમુક પ્રકારની પરિષ્કૃતતા
નાટ્યમણ્ડપમ	:	નૃત્ય કે નાટક માટેનું પેક્ષકગૃહ.
નાટ્યશાસ્ત્ર	:	ઇ.સ.પૂર્વે બીજીથી ઇ.સ.બીજી દરમ્યાન લખાયેલ ગ્રંથ.
નાયક	:	મુખ્ય નાયક
નાયિકા	:	નેપથ્ય
નેત્રાભિનય	:	આંખની કીકી, ભમરો,કે પોપચાની ક્રિયાથી થતી અભિવ્યકિત
નિભતક્તિ	:	બ્રહ્મદેશમાં રજુ થતો નાટ્યાત્મક અંશ
નીતામ્બરિ	:	વ્યકિતનું નામ, કોઈ નાટકનું નામઅને રાગનું નામ.
નિનમ	:	કથાકલિમાં લોહી દર્શાવવા વપરાતો પદાર્થ
નિર્વાહણ	:	કુટિયટ્ટમમાં જયારે પાત્ર પોતાનો ભૂતકાળ, વાર્તાના વર્તમાન સુધી વર્ણન કરતો હોય તે ભાગ.
નિત્ય ક્રિયા	:	વિધિ પુર્વક નૃત્ય આયોજનનો અંશ
નિત્યક્રિયા	:	સાધારણ રીતે રોજીંદાક્રમમાં થતી ક્રિયા
નિત્ય રાસ	:	અમુક રાસનું નામ, આ ગમેત્યારે થઇ શકે.
નોનીમ કે	:	શૂર્ણણખાના પોશાક માટે વપરાતું ખાસ નોન્ગનમ ઘાસ
નૃત્તામ મણ્ડપ	:	નૃત્ય ગૃહ
નૃત્ત	:	શુદ્ધ નૃત્યની ગતિક્રિયા.
ઓચ્ચપ્પેતુત્તલ	:	કુટિયટ્ટમમાં ચર્મવાદ્યો વાગવાં શરૂ થાય તેનું પ્રથમ ચરણ
અ[illegible]	:	યક્ષગાનમાં જયારે પાત્ર પ્રવેશવાનું હોય ત્યારે બોલાતા શુષ્ક અક્ષરો કે બોલ.
[illegible]પલિ	:	સંગીત અને નૃત્ય શૈલી પ્રકાર
ઓઢણી	:	ઉપરનું વસ્ત્ર;
પચ્ચ	:	કથાકલિમાં ઉદાત્ત પાત્રો વપરાતો લીલા રંગનો મેક-અપ
પાદ	:	પગને બીજા અનેક અર્થમાં સમજવા માટે વપરાતો શબ્દ
પગડિ	:	પાઘડી, લાંબુ કપડું માથે વીટાળાય તે.
પક્ષકમ	:	આશરે બે મીટર લાબું કપડુ, ઉભા પાટે તેની ચૂર્ણ લેવાઈને કમરે બંધાય છે.
પલક	:	જમીનથી થોડું ઊંચું લાકડાનું ટેબલ,કથાકાલિમાં વપરાય છે.
પંચપદમ	:	પાંચ ડગલાં તેને પંચપદે વિન્યાસમ કહે છે.
પણ્ડાલ	:	કોઈ સભા કે નાટ્યરંગની શરૂઆતમાં બાંધવામાં આવતો ચંદરવો
પ્રવૃત્તિ	:	પ્રાદેશિક શૈલી માટે વપરાતો શબ્દ
પરિખણ્ડ કે	:	છરીની કસરત માટે વપરાતા તલવાર અને કુરિખણ્ડ ઢાલ
પરિક્રમા	:	કોઇ પણ વસ્તુની પરિક્રમા કરવી તે.
પરિવૃર્તમ	:	શોક કે અશક્તિ દર્શાવતી ચાલવાની ઢબ
પૌધ	:	ભવાઇ રજૂ કરવાનું સ્થળ,જુઓ ચાચર. પઝહપ્પ કે પઝહુક્કઃ કુટિયટ્ટમમાં બ્રહ્મા કે શિવ ઇત્યાદિ માટે, મૂળ ગુલાબી મેક અપ ઉપર થોડી સોનેરી ઝાંય કરવામાં આવેછે.
ફાગુ	:	ગુજરાત અને રાજસ્થાનમાં પ્રચલિત સાહિત્યક રચના પ્રકાર
ફુગડિ	:	મહારાષ્ટ્રનો વતુળાકાર નૃત્ય પ્રકાર
પિણ્ડિબંધ	:	અમુક નૃત્ય ગુંથણીની રચના જે મુખ્યત્વે જૂથમાં થાય છે.
પીઠમ	:	લાકડાની કોતરણી કરાયેલ પાટ,તખ્તાનું રચીલું
પ્રમેયમ	:	અમુકઅંશ શરૂ થવાનો હોયતે પૂર્વે કથાનું સચેષ્ટ વર્ણન
પ્રસાદ	:	પૂજા પછી વહેચાંચો પ્રસાદ
પ્રસંગ	:	(યક્ષગનનો) કથા પ્રસંગ

પ્રસ્તાવના : નાટકનો પૂર્વભાગ
પ્રવચન : ઉપદેશાત્મક પૂર્ણાહુતિ શ્લોક
પ્રવેશિકમ : કુટિયટ્ટમ નો પ્રવેશ,ક્રોધ દર્શાવતી ગતિક્રિયાઓ.
પ્રવેશ-દારુ : પાત્ર પ્રવેશ કરે ત્યારે ગવાતું ગીત
પ્રવેશ-ગીત : પ્રવેશ ગીતો
પુલયાર્કલિ : વિધિ નૃત્યોનો પ્રકાર
પુરપ્પદુ કે : કુટિયટ્ટમ કે કથાકલિમાં નૃત્યનો પુરપ્પકે પુરપ્પતુ પ્રારંભિકઅંશ
પુરૂષ : પુરૂષ અને આના બીજા અનેક અર્થો થાય છે.
પુરૂષાર્થ : જીવનના ચાર ધ્યેય ,અર્થ, કામ ધર્મ, મોક્ષ,
પૂર્વરંગ : નાટયાત્મક અભિવ્યકિતનો અમુકપૂર્વ ભાગ, તેન અનેક પ્રભાગોમાં વહેચવામાં આવે છે.
પુષ્ટિમાર્ગ : અમુક વૈષ્ણવ સંપ્રદાયનો વર્ગ
રભા : આસામમાં નાટક રજૂ કરવામાં આવે તે બંધીયાર સ્થળ
રાજ સેવા : પુરૂષાર્થોને હાંસી ઉડાવવા માટે થતી રજૂઆત
રામતાલ : વાજિત્રનું નામ
રણસિંઘ : વાજિત્રનું નામ
રંગબાજા : છઉમાં રજુઆત પહેલા વગાડાતો સંગીત અંશ
રંગમંચ : તખ્તો
રંગપીઠ : તખ્તાનો આગળનો ભાગ
રંગશીર્ષ : પાછળનો ભાગ, નાટયશાસ્ત્રમાં જણાવેલ પરિમાણના અનેક અર્થો કરાયા છે.
રંગ સ્થલ : રજુઆત કરવાનું સ્થળ.
રન્ટમ નાટ : કુટિયટ્ટમની નૃત્ય ક્રિયાનો અંશ
રસ : અભિવ્યકિતથી ઉત્પન્ન થતો અનુભવ ઇત્યાદિ.
રાસ : હરિવંશમાં જેનો સૌ પ્રથમ ઉલ્લેખ છે તેવો કૃષ્ણ સાથે સંકળાયેલ વર્તુળાકાર નૃત્ય
રાસધારી : વ્રજ રાસનું સંચાલન કરતું જૂથ
રાસક : અમુક નૃત્ય રચના, વળીસાહિત્યક રચનાનું નામ
રાસમણ્ડલ : રાસ રમતી વેળા રચાનું વર્તુળ
રાસશિરોમણિ : વ્રજ રાસમાં કૃષ્ણની સ્તુતિ માટે વપરાતો કે રસિકશિરોમણિ શબ્દ
રૂપક : સાહિત્ય રચનાનું નામ, તાલનુંપણ નામ હોય છે.
સાધના : સતત અને સખત પરિશ્રમ
સાદિરનૃત્ય : નૃત્ય પ્રકાર, આજના ભરતનાટયમનો પુરોગામી પ્રકાર
સાહિત્ય : સાહિત્ય, નૃત્ય કે નાટકના ગદ્ય અંશ માટે વપરાતો શબ્દ
સજાઘર : નેપથ્ય
સખી-ભાવ : પ્રત્યેક મનુષ્ય કૃષ્ણના પ્રિય પાત્ર છે. તેવી ભાવના
સંપ્રદાય : લોકોનું જૂથ
સંક્ષેયમ : પદ્ય અંશો,જે કુટિયટ્ટમમાં માત્ર ચેષ્ટા દ્વારા દર્શાવાય છે.
સંચારી ભાવ : વ્યભિચારી ભાવો
સંધિ : નાટકના અંશો, અથવા બે અંશોને જોડતી કડિ
સંગીત : સંગીતમય નાટક ની અમુક શૈલી
સંગીતક : સંગીતમય નાટકનો પ્રકાર
સપ્તપદિ : સાત પદવાળું પદ
સરુ-ભંગી : નૃત્યનો ભાગ

સત્ર કે સત્ર : આસમનો વૈષ્ણવ વર્ગ
સટ્ટક : નાટકનો અમુક પ્રકારનું નામ
સાત્વિક : અનભિપ્રેત અભિવ્યક્તિ, આંતભાવોની અભિવ્યક્તિ
સવાલ-જવાબ : પ્રશ્નોત્તર રૂપે થતોસંવાદ.
સિંહાસન : વ્રજરાસમાં કૃષ્ણ અને રાધા માટે વપરાતો ઊંચો રંગમંચ
શ્લોક : સંસ્કૃતનો શ્લોક પ્રકાર
સ્મિત અંગ : શરીરની આસપાસ જ થતી ધીમી ગતિક્રિયા, એટલે કે હાથને અંદર કે બહાર ફેરવવામાં આવે છે.
શોલુકુટ્ટ : ભાગવતમેળા, ભરતનાટ્યમ ઇત્યાદિમાં બોલાતા બોલ.
સોંગાડયા : તમાશાનો વિદૂષક
સોરઠા : કાવ્યનો છંદ,રાગનું નામ
શ્રીકંઠ : કુટિયટ્ટમના રાગનું નામ
શ્રૃંગાર : શ્રૃંગાર વસ્તુને લગતો
શ્રુતિ : સ્વર સાથે સંકળાયેલ શ્રુતિ
સ્થાન : ઉભા રહેવાની સ્થિતિ
સ્થાપના : સ્થાપના કરવી.
સ્થાયી-ભાવ : રસશાસ્ત્રમાં વપરાતો મૂળ ભાવનો શબ્દ.
સુકુમાર : મૃદુ, ઋજુ
સૂત્રભંગી : નૃત્યનો અંશ
સૂત્ર ભંગી : નૃત્યનોઅંશ
સૂત્રભંગી-પેરંગ : મણિપુરીના અંશોનું નામ
સૂત્રધાર : નાટક કે રંગભૂમિનો દિગ્દર્શક કે સંચાલક
સ્વરથિલ કે : કુટિયટ્ટમ કાવ્ય પઠનની પદ્ધતી સ્વરથિલ ચોલ્લુક સ્વરથિલ
સ્વરૂપ : રજૂઆતપૂર્વે જે નટોનો અભિષેક કરી દેવ તરીકે સ્થાપવામાં આવે છે તેનું નામ.
શ્યામ : ભૂરો, લીલો કે ઘેરો રંગ.
તાલમ- : પીત્તળનાં નાનાં મંજીરાં તાલક્કુત્તમ
તાણ્ડવ : જુસ્સાથી થતું પૌરૂષત્વ પ્રધાન નૃત્ય
તાન્પુરા : તાનપુરો,તંબુરો
તન્ત્રિ : ઉચ્ચ પદવીધારી પૂજારી.
ટપ્પા : કંઠસંગીત
તપ્પિચિરન્નિ કે : કુટિયટ્ટમમાં નટએક પગને વર્તુળાકાર તપ્પિચિરંકુ આકૃતિમાં ફેરવે છે.
તટ્ટિ : નાન્યાર દ્વારા ગવાતો શ્લોક
તેચ્ચિ : કેસરી લાલ રંગનું ફૂલ
તીટયમ કે : વિધિ નાટયરંગનો પ્રકાર થેટયમ કે દેવીટયમ
ભરપુરુમત્તતિલ- : કુટિયટ્ટમમાં રથારૂઢ પાત્ર
તેયપનિ : તામિલનો પદ પ્રકાર
થોડય મંગલમ : પ્રારંભિક નૃત્ય અંશ
તિલક : કપાળ પર થતો ચાંદલો
નિર્માણમ : ગતિક્રિયામાં તિહાઇમાં પરિણમતી ક્રિયા
તોડી : રાગનું નામ
તોલ્વલ : કથાકલિમાં પહેરાતું બાજુબંધ, તેને કેયુરમ પણ કહે છે.
ટોપકા : છઉની નૃત્યમય ગતિક્રિયા.

તોદ્દમ	:	કેરળની સાહિત્યક રચના કે પઠન પદ્ધતિ
તુન્તુને	:	તમાશાનું એક તારવાળું વાજિંત્ર
ઉદાત્ત	:	સ્વર આરોહ.
ઉક્લિ	:	છઉની અમુક પ્રકારની ગતિક્રિયા.
ઉપાંગ	:	ચહેરો, ગ્રીવા, કલાઈ, ઘુંટણ જેવા શરીરના ભાગો.
ઉર્ધ્વલતા	:	ગતિક્રિયાનું નામ
ઉર્ધ્વપુણ્ડ	:	કુટિયટ્ટમનાં ઘણાં પાત્રો કપાળ પર તિલક કરે છે તે
ઉસ્કા	:	છઉની ગતિક્રિયા પ્રકાર
ઉષ્ણિષમ	:	ઉભા ફેંટાની જેમ બંધાતુ સફેદ વસ્ત્ર
ઉત્તરીયમ	:	છેડા રંગેલા હોય તેવા ખેસ.
વાચના	:	ગદ્ય પ્રકાર
વાચિકાભિનય	:	ઉચ્ચારિત ગદ્ય અંશો દ્વારા થતી અભિવ્યકિત
વૈરાગી	:	અમુકવર્ગ.
વૈષ્ણવ	:	વિષ્ણુપંથી-વિષ્ણુભક્ત.
વૈષ્ણવીઝમ	:	વૈષ્ણવ સંપ્રદાય.
વાક	:	શબ્દ
વકપાદમ	:	પલાંઠીવાળી બેસવાની સ્થિતિ
વલ	:	ત્રણ બંગડીઓ.
વંચના	:	પુરુષાર્થોની હાંસી કરતો અંશ
વશિકમ	:	લાકડાનો કોતરણી વાળો મુગટ,અને તેથી પર ચળકતું પતરું લગાડાયેલ છે.
વલ કલિ	:	નૃત્ય પ્રકાર
વિદૂષક	:	સંસ્કૃત તેમજ અન્ય નાટ્યરંગોનું રમુજી પાત્ર.
વિકૃષ્ટ	:	નાટ્યગૃહ.નો પ્રકાર
વિલકકુ	:	વાટ અને તેલનો દીવો, કુત્તુવિતકકુ
વિવેક	:	બંગાળીયાત્રાના પાત્રનું નામ.
વ્યભિચારિભાવ	:	સંસારી ભાવ. (રસ શાસ્ત્રનો શબ્દ)
યાત્રા	:	મૂળતો પ્રવાસ માટે વપરાતો શબ્દ, શોભાયાત્રા નાટ્યરંગનો પ્રકાર.
યાત્રા-ઘટ	:	(છઉમાં) નાનાકુંભને માથે મુકી, સ્થાપના કરી વિધિ થતી
યનદિ	:	જનજાતિનું નામ.

નિર્દેશિકા